

Щ313(2Р-6Б9)
К 915



Министерство культуры и массовых коммуникаций
Республики Бурятия

Республиканский учебно-методический
центр по образованию

О.И. КУНИЦЫН

БУРЯТСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск III



Улан-Удэ
2007

131-20-880
K915

Министерство культуры и массовых коммуникаций
Республики Бурятия
Республиканский учебно-методический центр
по образованию

О.И. КУНИЦЫН

ТРУДЫ

БУРЯТСКАЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Выпуск III

Рекомендовано Республиканским учебно-методическим
центром по образованию
Министерства культуры и массовых коммуникаций
Республики Бурятия
в качестве учебного пособия для начальных и средних
учебных заведений культуры и искусств республики



Улан-Удэ
2007

УДК 780
ББК 85.313 (2 Рос=Буря)
К 915

Рецензент —

Директор Республиканского учебно-методического центра по образованию
Министерства культуры и массовых коммуникаций Республики Бурятия,
заслуженный работник культуры Республики Бурятия
Т.П. ЧЕРКАШИНА

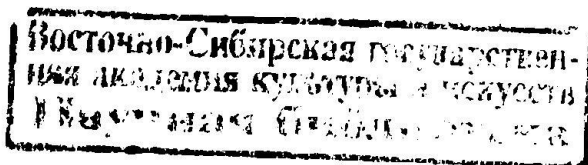
Куницын О.И.

К 915 Бурятская музыкальная литература. Вып. III. [Текст]. — Учебное пособие для начальных и средних учебных заведений культуры и искусств республики — Улан-Удэ: Бурятское книжное издательство, 2007 - 164 с.

ISBN 978-5-7411-0147-6

Третий выпуск учебного пособия «Бурятская музыкальная литература» содержит краткие биографические сведения и разбор наиболее значительных произведений композиторов Бурятии среднего и младшего поколений — С. Манжигеева, Б. Цырендашиева, Г. Дашипылова, А. Андреева, Ю. Ирдынеева, Г. Батуевой, В. Усовича, А. Прибылова, Д. Шагдарон, П. Дамиранова, Б. Дондокова, Л. Санжиевой, Е. Олёрской.

385939



ББК 85.313 (2 Рос=Буря)

©Куницын О.И., 2007
©РУМЦ по образованию МК и МК РБ, 2007
© Бурятское книжное издательство, 2007

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	6
СЕРГЕЙ МАНЖИГЕЕВ	9
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	11
Кантата «Мы Родине славу поём».....	11
Симфонические произведения.....	11
Поэма «Памяти героев».....	11
Сюита на народные темы.....	12
Увертюра «Дружба».....	13
Бурятский танец.....	14
Произведения для оркестра бурятских народных инструментов.....	14
«Романс» для хура с ОБНИ.....	14
Увертюра «Праздничные мелодии».....	15
Песни.....	15
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	16
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О С. МАНЖИГЕЕВЕ.....	18
БАЗЫР ЦЫРЕНДАШИЕВ	19
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	20
Сюита для хора «Байкальские этюды».....	20
Песни.....	20
Инструментальная музыка.....	22
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	22
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Б. ЦЫРЕНДАШИЕВЕ.....	24
ГУР-ДАРМА ДАШИПЫЛОВ	25
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	26
Симфоническая увертюра «Ёхор».....	26
Соната для скрипки и фортепиано.....	26
Песни.....	27
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	28
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Г-Д. ДАШИПЫЛОВЕ.....	29
АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВ	30
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	31
Балет «Песнь поэта».....	34
Симфонические произведения.....	34
Поэма «Гэсэр».....	34
Симфониетта.....	34
Сюита «Герои Гражданской» для оркестра бурятских народных инструментов.....	35
Камерные произведения.....	36
«Музыка для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано».....	36
Сюита «Детские картинки» для фортепиано.....	36
Романсы.....	37
Хоровые произведения.....	37
Песни.....	38
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	39
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О А. АНДРЕЕВЕ.....	40
ЮРИЙ ИРДЫНЧЕВ	42
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	43

Балет «Лик богини».....	43
«Бурят-монгольские духовные песнопения».....	46
Вокально-симфонические сценки «Сарказмы Будамшу».....	47
Кантата «О братстве народов».....	48
Симфонические произведения.....	48
«Героическая симфония».....	48
«Драматическая поэма».....	50
Маленькая симфония.....	50
Камерный концерт «Весенние наигрыши».....	51
Камерные произведения.....	51
Соната для фортепиано.....	51
Струнный квартет «Памяти поэта».....	52
Песни.....	53
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	54
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Ю. ИРДЫНЬЕВЕ.....	58
 ГАЛИНА БАТУЕВА	59
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	59
Симфоническая поэма.....	59
Романсы.....	60
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	60
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Г. БАТУЕВОЙ.....	60
 ВИКТОР УСОВИЧ	61
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	63
Оперы.....	63
«Тугая тетива Зээр Далая».....	63
«Ночь умирает с рассветом».....	65
«Принцесса на горошине».....	69
Симфонические произведения.....	71
«Бурятская увертюра».....	71
Поэма «Бурятия».....	71
Третья симфония.....	72
Романтический концерт для фортепиано с оркестром бурятских народных инструментов.....	73
Романсы и песни.....	74
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	74
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О В. УСОВИЧЕ.....	78
 АЛЕКСАНДР ПРИБЫЛОВ	80
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	82
Произведения для оркестра русских народных инструментов.....	82
Сюита «Забайкалье моё».....	82
«Размышление о дацане».....	84
«Триптих» для оркестра бурятских народных инструментов.....	84
Соната № 2 для баяна.....	85
Песни.....	86
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	87
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О А. ПРИБЫЛОВЕ.....	90
 ДАРИМА ШАГДАРОН	91
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	91
Симфоническая поэма «Песнь степей».....	91
Фортепианная музыка.....	92
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	92
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Д. ШАГДАРОН.....	93

ПУРБО ДАМИРАНОВ	94
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ	94
Оратория «Зунай найр» («Летние празднества»).....	94
Симфоническая поэма «Наран».....	96
Произведения для оркестра бурятских народных инструментов.....	97
Увертюра «Юбилейная».....	97
Allegro для флейты и ОБНИ.....	98
«Сагай урасхал» для двух хуров и ОБНИ.....	98
Вариации для фортепиано.....	98
Песни.....	99
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ	99
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О П. ДАМИРАНОВЕ	101
 БАИР ДОНДОКОВ	102
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ	103
Концерт для виолончели с оркестром.....	103
Концерт для фортепиано с оркестром.....	104
Сюита «Счастливые сны» для флейты и фортепиано.....	105
Камерно-вокальная музыка.....	106
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ	107
НАУЧНЫЕ РАБОТЫ	109
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Б. ДОНДКОВЕ	109
 ЛАРИСА САНЖИЕВА	110
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ	111
«Балетные сцены» для симфонического оркестра.....	111
Пьеса «Остров сетей» для оркестра бурятских народных инструментов.....	111
Камерные произведения.....	112
Трио для скрипки, виолончели и фортепиано.....	112
Пьеса для тромбона и фортепиано.....	112
Песни.....	113
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ	114
НАУЧНЫЕ РАБОТЫ	116
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Л. САНЖИЕВОЙ	116
 ЕКАТЕРИНА ОЛЁРСКАЯ	117
РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ	119
«Концертная фантазия» для симфонического оркестра.....	119
Струнный квартет.....	120
Кантата «Ледяные песнопения».....	120
Романсы и песни.....	121
СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ	122
ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Е. ОЛЁРСКОЙ	123
 НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ	124

ВВЕДЕНИЕ

К началу XXI столетия национальная музыка Республики Бурятия насчитывает семь десятилетий своей истории. За этот период пройден большой путь от сочинения несложных песенных мелодий и незатейливых инструментальных пьес к освоению важнейших музыкальных жанров – оперы, балета, оратории, симфонической поэмы, инструментального концерта, романса, песни.

Быстрый рост музыкального творчества стал следствием обращения композиторов Бурятии к сокровищнице бурятского музыкального фольклора, усвоения лучших традиций музыкальной классики, в первую очередь, русской, помощи старших товарищей по музыкальному искусству – русских мастеров композиции П.М. Берлинского, В.И. Морошкина, М.П. Фролова, Л.К. Книппера, С.Н. Рязова, Б.С. Майзеля¹.

Зарождение бурятской национальной музыки связано с именами бурятских композиторов старшего поколения – Д.Д. Аюшеева (1910-1971), Ж.А. Батуева (1915-1996), Г.Г. Дадуева (1914-1958), Б.Б. Ямпилова (1916-1989)². Ими написаны первые произведения в тех основных жанрах, что сегодня представлены в музыке республики, заложены основы бурятского национального музыкального языка, важным качеством которого является опора на древнейшую ладовую систему бурятского музыкального фольклора – ангемитонную (бесполутоновую) пентатонику, а также использование характерных ритмо-интонаций бурятской народной песни.

В 1960-е годы развёртывается творчество С.С. Манжигеева, Б.О. Цырендашиева, Г.-Д.Д. Дашипылова, в 1970-е – А.А. Андреева, Ю.И. Ирдынеева, Г.Ж. Батуевой, В.А. Усовича, А.А. Прибылова, в 1980-е г. – Д.Шагдарон, В.Б. Юшина, П.Н. Дамиранова, Б.Б.-Д. Дондокова, в 1990-е – Л.Н. Санжиевой, Е.А. Олёрской. Они внесли свой вклад в развитие музыки в республике – обратились к ранее здесь не затронутым жанрам, обновили палитру средств музыкальной выразительности.

За минувшие годы было немало потерь – окончился жизненный путь ряда композиторов, другие покинули пределы республики. В начале 2007 г. в Союзе композиторов Республики Бурятия (основан в 1940 г.) – восемь мастеров композиции. Правление Союза с 2004 г. возглавляет П.Н. Дамиранов.

Композиторам среднего и младших поколений посвящён данный выпуск «Бурятской музыкальной литературы».

¹ Им посвящен 1-й выпуск учебного пособия О.И. Куница «Бурятская музыкальная литература» (Улан-Удэ, 1986).

² Им посвящен 2-й выпуск «Бурятской музыкальной литературы» (Улан-Удэ, 1989).



В.А. Усович



Б.О. Цырендашиев



А.А. Андреев



С.С. Манжигеев



Г-Д.Д. Дашипылов



Ю.(Ц.)И. Ирдынеев



Д.Д. Шагдарон



А.А. Прибылов



Б.Б-Д. Дондоков



Г.Ж. Батуева



П.Н. Дамиранов



Е.А. Олерская



Л.Н. Санжиева

СЕРГЕЙ МАНЖИГЕЕВ

Творчество Сергея Манжигеева широко популярно в республике. Особенно любимы его песни, а такие, как «Шамхандаа» («К тебе») и «Мир на моих ладонях», не уступают по известности народным песням. Известны и его инструментальные произведения. Заметный вклад внёс Манжигеев в организацию музыкальной жизни Бурятии, ряд лет возглавляя Правление Союза композиторов республики, а также будучи ответственным секретарём Правления. Четыре десятилетия преподаёт в Улан-Удэнском музыкальном училище им. П. И. Чайковского, был его директором, воспитал не одно поколение молодых музыкантов, многие из которых стали известными.

Сергей Степанович Манжигеев родился 6 февраля 1935 года в Улан-Удэ. С детства увлекался музыкой, учился игре на кларнете. Заканчивая в 1957 году Улан-Удэнское музыкальное училище им. П. И. Чайковского по классу кларнета, Манжигеев сочинил пьесу «Родной напев» для своего инструмента. Пьеса была замечена опытными музыкантами, в том числе композитором Д. Аюшеевым, который и рекомендовал Манжигееву заниматься сочинением музыки.

В 1957 году Манжигеев поступил в Уральскую (Свердловскую) консерваторию в класс композиции доцента Н.М. Хлопкова. В годы учёбы Манжигеев ездил в фольклорные экспедиции, изучал бурятские народные песни. С самого начала стремился сочинять музыку с ясным бурятским национальным колоритом. Таковы, написанные ещё в консерваторские годы, «Бурятский танец» для струнного квартета из коллективной сюиты «Танцы народов СССР», «Танец наездников» для симфонического оркестра, фортепианные пьесы. Удачей композитора-студента была «Песня о Ленине» (сл. Ц. Галсанова), удостоенная премии на консерваторском конкурсе патриотических песен. К выпускному экзамену (1962) Манжигеев написал симфоническую поэму «Моя родина», прозвучавшую тогда в исполнении симфонического оркестра Свердловской филармонии (дирижер М. Паверман).

Первые годы после окончания консерватории Манжигеев писал преимущественно сочинения серьёзных жанров - симфонические и камерные пьесы, а также музыку учебного назначения – для фортепиано и других инструментов.

И, как это нередко бывает, несколько лет творческих поисков помогли молодому композитору найти свой жанр. Таким жанром для Манжигеева стала массовая песня, вокальная миниатюра. В сфере массовой песни он нашёл своё подлинное призвание, здесь в полной мере раскрылась одарённость композитора. По словам его ученика и коллеги композитора В. Усовича, «он буквально ворвался в мир бурятской музыки со всей своей ликующей радостью, динамизмом, восторженной открытостью»¹. Именно массовые песни принесли Манжигееву популярность среди слушателей. Многие его песни прочно вошли в репертуар как профессиональных певцов- солистов оперного театра, филармонии, радио, так и самодеятельных коллективов, их с увлечением поют и любители.

Неоднократно песни Манжигеева отмечались на конкурсах. Первой премии на республиканском конкурсе песен к 300-летию Улан-Удэ была удостоена его песня «Величальная городу» (сл. С. Ангабаева), вторую премию на конкурсе песен к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина получила песня Манжигеева «Преобразим край родной» (сл. Ц. Галсанова), на конкурсе к 40-летию Победы над фашистской Германией была отмечена третьей премией «Баллада о солдате» (сл. Б. Халзанова).

Песни Манжигеева становятся известными за пределами нашей республики, они звучали на песенных фестивалях, в различных концертах. В марте 1973 года, например, песня «Шамхандаа» (сл. Ц-Ж. Жимбиева) была включена в программу концертов научно-теоретической конференции автономных республик Поволжья, Урала и Сибири в Казани и получила высокую оценку. «Наибольший успех, - отмечалось в местной печати, - выпал на долю песни «Шамхандаа». Она отличается большой свежестью музыкального языка, оригинальностью стиля, композицией»². В 1976 году песня Манжигеева «За солнцем» (сл. Ю. Игумнова) стала известна в ГДР - её напечатал журнал «Фрейе Вельт»³. А в апреле 1977 года К. Базарсадаев с успехом исполнил песню Манжигеева «Мир на моих ладонях» (сл. Ц-Д. Дондовой) на фестивале «Ленинградская музыкальная весна», посвященном 60-летию Октябрьской

¹ Усович В. Мир на его ладонях //Правда Бурятии.- 1995 – 17 марта

² Чугунова Г. Богатство родных мелодий // Советская Татария –1973.- 20 марта

³ 1976.- 25 июня

революции. В ленинградских газетах говорилось об «обаятельном и неповторимом колорите песни»¹, а один из слушателей, монтажник Ленэнерго Владислав Скочиллов сказал: «Прекрасную, добрую песню «Мир на моих ладонях» сочинил бурятский композитор С. Манжигеев»².

Манжигеев популярен и как автор лёгкой танцевальной музыки, он регулярно пишет музыку к хореографическим постановкам и сценам в Бурятском ансамбле (ныне театре) песни и танца «Байкал», его танцы есть также в репертуаре ансамблей «Байкальские волны», «Лотос» и других. Ещё в 1962 году пермский балетмейстер К. Есаулова поставила небольшую танцевальную сцену на основе очень понравившегося ей «Бурятского танца» Манжигеева. Под названием «Наездники» этот танец более полутора десятилетий входил в репертуар ансамбля «Байкал». В 1965 году известный балетмейстер М. Годенко поставил на музыку Манжигеева танец «Весёлые кузнецы». Затем последовали сюжетный танец «Выделка войлока» (1967), «Молодёжная сюита» (1968), «Юность» (1969) – этот танец имел особый успех в исполнении Ц. Бадмаева, а наибольшую известность получил танцевальный номер «Цветок Байкала», поставленный известным балетмейстером М. Заславским и в 1985 году показанный в Кремлевском дворце съездов на заключительном концерте художественных коллективов страны. Музыка танца «Туяна» была в 1972 году отмечена почётным дипломом на Всесоюзном конкурсе современных балльных танцев (постановка Л. Пинигиной).

В 1977 году Манжигеев написал вокально-хореографическую сюиту «Первопроходцы БАМа». В ней композитор обработал ряд подлинных мелодий различных народностей – бурятскую, эвенкийскую, украинскую, узбекскую, молдавскую и другие. В сюите колоритно чередуются песни и танцы, зажигательный бурятский ёхор сменяется плавным русским, а центральное место занимает энергичный молодёжный танец.

Музыка Манжигеева постоянно входила в программы праздничных концертов в республике, звучала в концерте мастеров искусства Бурятии в Москве в зале им. П. И. Чайковского в 1973 и 1983 годах. С успехом шли авторские концерты композитора в 1983, 1985, 1995, 2000 годах. Его песни пели ведущие певцы республики - К. Базарсадаев, Д. Дашиев, Г. Шойдагбаева, О. Аюрова, В. Бальжинимаев и многие другие.

Увлечение творчеством не мешало Манжигееву активно участвовать в мероприятиях музыкальной жизни нашей республики. Став членом Союза композиторов СССР в 1964 году, Манжигеев вместе с другими композиторами проводил творческие вечера в школах и институтах, на предприятиях и в воинских частях, возглавлял композиторские группы в Днях литературы и искусства практически во всех районах республики. Манжигеев входил во многие общественные советы: по культурно-шефской работе на селе, по профтехобразованию, по эстетическому воспитанию детей и юношества. Неоднократно был членом жюри смотров художественной самодеятельности конкурсов песни. В 1968 году Манжигееву был доверен пост ответственного секретаря Союза композиторов Бурятской АССР, в 1971 году он стал членом правления, а в 1979-1984 годах был председателем Правления композиторской организации нашей республики.

Манжигеев внёс заметный вклад в музыкальное образование в республике. С 1962 года (после окончания консерватории) работает в музыкальном училище имени П.И. Чайковского (ныне колледжа), где его учениками по музыкально-теоретическим предметам, а также по композиции были В. Усович, А. Андреев, Г. Батуева, Г.-Д. Дашипылов, Ю. Ирдынеев, Л. Санжиева, Е. Олёрская, композиторы-песенники В.Пантаев, В. Дамбаев. У него учились музыковеды В. Лазарева, Н. Цибудеева, Л. Башкуева, Л. Третьякова и другие. Ряд лет Манжигеев вёл кружки композиции в ДШИ, консультировал начинающих композиторов. В 1992-1994 годах в качестве директора возглавлял Улан-Удэнское музыкальное училище им. П.И. Чайковского.

Сочинения Манжигеева известны не только в нашей республике, но и во многих краях страны, а также за рубежом - Монголии, Китае, Чехословакии, Болгарии, Японии, Германии, Франции.

Большой творческий, организаторский и педагогический вклад Манжигеева в музыкальную культуру республики отмечен почетными званиями заслуженного деятеля искусств Бурятии (1977) и России (1991) и Государственной премией Республики Бурятии (1999).

¹ Вечерний Ленинград.-1977.-1 апр.

² Там же.-1977. - 4 апр.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Кантата «Мы Родине славу поём»

Написанная в 1982 году кантата «Мы Родине славу поём» на слова А. Щитова явилась первым обращением Манжигеева к жанру вокально-симфонической музыки. Композитор посвятил свое произведение 60-летию Бурятской АССР. Кантата с успехом исполнялась в Улан-Удэ, а в мае 1983 года вошла в программу Дней литературы и искусства Бурятии в Москве, проводившихся в связи с юбилеем республики.

Одночастная кантата написана для солиста (высокий бас), смешанного хора и симфонического оркестра. Композитор осуществил две редакции произведения, во 2-ой расширилась форма, более мощным стало звучание оркестра. Форма кантаты определяется как свободная трехчастность с двумя эпизодами в средней части и с сокращённой репризой.

В тематизме кантаты отчётливо ощущается песенный склад мелодического мышления Манжигеева, его долгий опыт работы в области массовой песни. Из этого жанра «заимствованы» певучесть основных мелодий кантаты, характерные комплексы интонаций. Влияние песни сказывается и в простоте фактуры оркестрового сопровождения. С песнями Манжигеева роднит его кантату и эмоциональная насыщенность высказывания.

Кантату открывает небольшой оркестровый эпизод, в котором излагается и развивается характерная квартовая (трихордная) пентатоническая попевка, весьма свойственная бурятским народным песням - это сразу определяет бурятский национальный колорит, сохраняющийся затем на протяжении всего произведения. Стремительное движение струнных подводит к вступлению унисона хора, который провозглашает первый «мелодический тезис» (сопровождение в примере 1 опущено).

Начальный мелодический оборот постепенно усложняется, его развитие составляет содержание первого раздела кантаты.

Средний раздел выделен замедлением темпа. Мужские голоса излагают другой тематически важный материал, родственный патриотическим песням Манжигеева (маршевый ритм, энергичные волевые интонации).

После внезапного тонального сдвига включается солист, партия которого во многом интонационно родственна второй теме. Мелодический материал партии солиста подхватывает хор. Небольшой предъикт ведёт к возвращению в основную тональность (фа мажор), в которой дана сокращённая реприза первого раздела. Мощный массив хора и оркестра, славя Родину, завершает кантату.

В 1985 году Манжигеев снова обратился к вокально-симфоническому жанру, написав на слова Д. Жалсараева кантату «Памяти павших», посвятив её 40-летию Победы над фашистской Германией.

Симфонические произведения

Поэма «Памяти героев»

Замысел симфонической пьесы, посвящённой памяти тех, кто пал в борьбе за освобождение Забайкалья в годы Гражданской войны, сложился у Манжигеева ещё в консерваторские годы. Первый вариант симфонической поэмы под названием «Моя родина» Манжигеев завершил на последнем курсе вуза и представил в качестве дипломной работы (1962). В 1970 году он осуществил новую редакцию поэмы, дав ей конкретное программное название «Памяти героев».

Программность поэмы «Памяти героев» - обобщённого плана. Три главных темы-мелодии воплощают основной идейный замысел композитора.

Первая из них излагается солирующим кларнетом в медленном вступительном разделе поэмы (форма поэмы - одночастная сонатная со вступлением). По складу эта мелодия близка старинным бурятским народным лирическим напевам. Сам композитор определяет тему вступления как воспоминание о далёком прошлом народов Забайкалья. Тема вступления проводится ещё раз - теперь её играет гобой с подголосками кларнета. А в заключительном разделе вступления нарастает звучность, словно бы рисуя порыв народа к счастью и свободе.

Главная партия поэмы более традиционна для произведений на героическую тематику - это энергичный, волевой, маршевый образ, обобщённый образ героев Гражданской войны (пример 2).

Тема главной партии развивается. Композитор проводит её у разных оркестровых групп, усложняет тональный план (от ля минора главной партии к ля-бемоль минору связующей, которая строится на материале главной).

Перед побочной партией композитор поворачивает в ля-бемоль мажор, которым хорошо оттеняется до мажор побочной. Образ побочной партии композитор определил как образ Родины, образ мечты о светлом будущем народа. Мелодия побочной - удачная находка композитора, она привлекает теплотой и мягкостью оборотов и напоминает лирические мелодии композиторов эпохи романтизма, тем более что её играют близкие по тембру к человеческому голосу струнные инструменты (в первом проведении - это виолончели), (пример 3).

Освежает звучание побочной темы и тональный сдвиг - во втором проведении она дана в тональности ми мажор.

Драматическую разработочную часть поэмы композитор, как это нередко бывает, строит из трёх волн. Во всех в них на первом плане - тема главной партии. Сначала она проводится в мрачном низком регистре, а на неё постепенно наслаиваются полифонические голоса. Завершает первую волну экспрессивный эпизод струнных, воспринимающийся как взволнованная человеческая речь. Вторая волна - это восходящее движение тремолирующих скрипок и альтов. А третья построена на новом ритмическом варианте темы главной партии. Завершает разработку небольшой эпизод хорального (аккордового) склада у медной группы оркестра - это словно бы реквием памяти павших.

Интенсивное и разнообразное развитие темы главной партии в разработке исчерпывает её возможности. Поэтому в репризном разделе поэмы главной партии нет. Зато здесь обстоятельно показана тема побочной - она дана здесь в полнозвучном изложении у струнных и деревянных на трепетном триольном фоне с контрапунктирующими теме мелодическими голосами медных инструментов. Побочная тема в репризе воспринимается как величавый лирический гимн Родине и её героическим сыновьям. Лаконичная празднично-торжественная кода завершает поэму.

Поэма «Памяти героев» Манжигеева неоднократно исполнялась в Улан-Удэ, а также в Иркутске, записана Бурятским радио и относится к числу популярных в республике национальных симфонических произведений. В 1981 году запись поэмы в исполнении оркестра Бурятской филармонии (дирижёр И. Айзикович) выпустила Всесоюзная фирма «Мелодия»¹.

Сюита на народные темы

Жанр симфонической сюиты широко представлен в бурятской музыке, особенно в первые три десятилетия её истории. Именно сюиты явились первыми художественно ценными сочинениями композиторов республики в области симфонической музыки («Колхозная сюита» Ж. Батуева, «Цветущий край» Б. Ямпилова). В дальнейшем сюиту стала вытеснять симфоническая поэма, однако сюита в бурятской музыке ещё не исчерпала своих возможностей, что лишний раз подтвердила «Сюита на народные темы» Манжигеева, построенная иначе, чем сюиты национальных композиторов старшего поколения.

Манжигеев, обратившись к этому популярному жанру, поставил перед собой задачу положить в основу каждой из частей сюиты подлинный бурятский народный напев. В какой-то степени образцом для композитора послужило, по его словам, известное классическое произведение - сюита «Восемь народных песен для оркестра» А. Лядова. Фольклорный материал был, частично, почерпнут Манжигеевым из сборника бурятских народных песен Д. Дугарова², большинство же использованных в сюите мелодий было знакомо композитору с детства.

Пятичастная сюита строится по традиционному принципу контраста - каждая следующая часть вносит смену темпа, характера движения, интонационно-мелодической основы, тональности. Тональный план сюиты также традиционен - тональности всех частей родственны ре минору, в котором выдержаны I и V части. Фольклорный тематический материал определил свежесть музыки сюиты. Пентатоническая

¹ С 10-1423-4. Отметим, что в записи поэма дана в сокращённом варианте.

² Д у г а р о в Д. Бурятские народные песни (песни хори-бурят). - Улан-Удэ: изд. БКНИИ, 1964. - Т. I

ладовая основа сказалась, например, в квартовости созвучий. Ясностью отличаются несложные формы-схемы частей, с профессиональной умелостью выполнена красочная инструментовка сюиты (можно говорить лишь о некоторой тяжеловесности звучания медной духовой группы).

Первая часть сюиты («Коммунистическая партия»)¹ построена на мелодии бурятской народной песни, сложенной в 1930-е годы. Время происхождения песни сказалось на её складе - энергичные обороты, почти маршевый ритм обнаруживают влияние массовой песни тех лет.

Энергичный унисон всего оркестра неторопливо и веско излагает народную мелодию, особое своеобразие которой в её неквадратности. В новых проведениях напев каждый раз меняет свой оркестровый «наряд», а развитие в целом направлено на постепенное усложнение и обогащение фактуры.

Вторая часть («Роща на взгорье шумит») содержит мелодию шуточной народной песни из сборника Д. Дугарова², - весёлый, почти плясовой напев композитор поручает виолончелям в сопровождении легкого пиццикато альтов (пример 4).

Тему подхватывают все струнные, постепенно нарастает звучность, всё более оживленным становится движение сопровождающих голосов.

Неторопливый лирический народный напев положен в основу третьей части («Далеко-далеко вырос конь»).

Задумчивый голос английского рожка поёт на фоне аккордов арфы и струнных. Передавая напев струнным, композитор тонко варьирует его ритм. А целое складывается во впечатляющий лирико-пейзажный образ.

В четвертой части сюиты («На вершине Залатуй-горы») звучит одна из красивейших бурятских лирических народных мелодий³. Удивительное обаяние этой мелодии в её ритмической непринужденности, широких, «просторных» интервальных ходах (как например, нисходящая септима в 4-ом такте).

В своей оркестровой обработке народной мелодии Манжигеев удачно подчеркивает её интонационную красоту.

В первом разделе она изложена в дуэте фаготов на фоне вальсового ритма сопровождения. Следующее проведение (у двух гобоев) оттеняется вязью фигураций кларнета. С большой тембровой свежестью тема звучит у засурдиненной трубы, поддержанной валторнами. И, наконец, широко и светло мелодию «распевают» скрипки.

Пятая часть («Гнедой конь»), выполняющая функцию финала всего цикла, отличается активностью движения, остигнутым «ритмом скачки», блеском оркестрового изложения. Импульсивный народный бытовой напев «Гнедой конь» излагается вначале у деревянных духовых (со своеобразной звучностью флейты-пикколо и кларнета на расстоянии двух октав), затем в плотном массиве медных, которым контрастирует прозрачность следующего эпизода – ксилофон на фоне струнных и деревянных. Столь же изобретательно и дальнейшее изложение. В заключение возвращается тембровой колорит начала части.

Увертюра «Дружба»

Это сочинение посвящено 60-летию образования СССР (1982). В увертюре Манжигеев стремился музыкальными средствами выразить мысль о дружбе народов нашей страны, поэтому в тематизме произведения бурятские мелодии сочетаются с русскими. Те и другие удачно разработаны композитором, причём подчас он находит неожиданное интонационное сходство между мелодиями различного национального склада.

Начальный и наиболее яркий образ увертюры - это мелодия бурятской народной песни 1930-х годов «Славу Ленину!»⁴. Мощный унисон медных духовых инструментов подчёркивает броскую энергию интонаций патриотической народной песни (пример 5).

Первой теме контрастирует своей подвижностью ещё одна народная мелодия тех же лет – «Железная телега» (так в те годы в отдалённых улусах называли железную дорогу). Её национальные черты -

¹ Названия частям композитор дал по первым строкам текста использованных в сюите народных мелодий.

² Д у г а р о в Д. Указ. сб., № 259

³ Там же, № 59

⁴ Широко известна по обработке в финале сюиты Б. Ямпилова «Цветущий край».

характерные пентатонические обороты и плясовой, ёхорный ритм композитор рельефно оттенил благодаря квартовым созвучиям сопровождения.

Оригинален следующий мелодический образ – его начальный оборот настраивает на восприятие пентатонической мелодии, но тут же выясняется, что звукоряд мелодии диатоничен, а некоторые интонации напоминают мелодию «Красного сарафана» А. Варламова, фразой из которого и завершается вся мелодическая линия.

Таким образом, тема дружбы народов получает ясное музыкальное воплощение.

Вновь мчится напев «Железной телеги», завершая первую часть увертюры. Средний раздел построен на красочном варьировании певучей мелодии «*Хададаал модониинь*» («Деревья в горах») – известного народного лирического напева.

В репризе в новом оркестровом изложении возвращаются все темы первой части, а краткая кода представляет собой словно бы «конспект» тематизма – здесь вновь (в сокращении) проводятся «Слава Ленину!» и «Железная телега», а к ним присоединяется, интонируемая тромбонами, фраза сибирской народной песни «Славное море, священный Байкал». Как видим, структура увертюры «Дружба» совмещает в себе черты трехчастия и концентричности. Кроме того, присутствует и сквозное развитие основных тем–мелодий «Слава Ленину!» и «Железная телега».

Увертюра «Дружба» открывала концертные программы Бурятского оперного театра во время гастролей в Москве в 1989 году (дирижер В. Рылов).

Бурятский танец

Эта симфоническая миниатюра была написана Манжигеевым в начале 1960-х годов. В 1962 году танцем заинтересовалась балетмейстер К. Есаулова, которая и поставила на его музыку танец «Наездники» в ансамбле песни и танца «Байкал». В течение полутора десятилетий танец «Наездники» входил в репертуар танцевальной группы ансамбля, был обязательным номером в праздничных концертах, приобрёл исключительную популярность.

В миниатюре «Бурятский танец» композитор не использовал фольклорных мелодий-наигрышей, однако в своих оригинальных темах (их в танце две) сумел очень точно отразить интонационные и ритмические особенности бурятских народных танцевальных мелодий.

Тема крайних частей («Бурятский танец» – трехчастен) – это живой, подвижный, в упругом «пружинном» ритме наигрыш (пример 6).

Он проводится многократно, меняя регистр, фактуру изложения, оркестровые краски. При хореографическом воплощении танца первая тема трактовалась как молодежный мужской танец.

Под вторую тему (середина танца) на сцену выходили девушки. Мелодия середины отличается мягкостью очертаний, плавностью развёртывания, что подчеркнуто непрерывным движением в сопровождении. Возвращение первоначального образа завершает танец.

Произведения для оркестра бурятских народных инструментов

«Романс» для хура и ОБНИ

Мелодический дар Манжигеева проявился в ряде его инструментальных произведений и, в первую очередь, в его «Романсе» для хура (в теноровой разновидности) и бурятского оркестра.

В основу небольшой трехчастной пьесы композитор положил мелодию солирующего инструмента – распевную, напоминающую своим неторопливым развёртыванием старинные бурятские народные песни. Мелодия поддержана прозрачным звучанием чанз и хуров (пример 7).

Небольшое оркестровое вступление основано на лаконичной имитации одного из оборотов мелодии. Будучи изложенной, мелодия повторяется октавой выше. В середине пьесы (от ремарки *Piu mosso*) разрабатываются обороты мелодий, а в репризе солирующий хур-тенор повторяет её с интонационно родственным ей контрапунктом гобоя и кларнета¹. «Романс» Манжигеева входил в постоянный репертуар ОБНИ имени Ч. Павлова Бурятской телерадиокомпании.

¹ Как известно, в ОБНИ БГТРК национальные духовые инструменты были заменены классическими – флейтой, гобоем и кларнетом.

Увертюра «Праздничные мелодии»

Это произведение Манжигеева звучало во многих странах трёх континентов земного шара - им, как музыкальной «визитной карточкой», открывал свои концерты ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир». Композитор сочинил увертюру по заказу ансамбля и посвятил свой труд «Сибирскому сувениру» и его создателю и руководителю – профессору В.В. Китову.

Как и большинство пьес Манжигеева для ОБНИ, увертюра (в трехчастной форме) основана на сопоставлении танцевальной и песенной тем, носящих ясно выраженный бурятский национальный склад. Первая из тем родственна бурятским фольклорным ёхорным напевам-наигрышам – её движение подчинено чёткому двухдольному ритму, а мелодический рисунок включает характерные пентатонические интонации (пример 8).

Изложенная унисоном лимбы¹, хуров-сопрано и первых чанз, тема опирается на плотные созвучия всего оркестра.

Вторая тема (середина увертюры) освежает колорит музыки своей минорной тональностью (первая тема - мажорна), несколько более медленным движением и распевностью (пример 9).

Развитие темы композитор осуществил по тембровому принципу, меняя оркестровые краски.

Сокращенная реприза первой темы, являясь одновременно и кодой произведения, в светлых, мажорных красках завершает увертюру.

Песни

Почти с начала творческого пути Манжигеев писал массовые песни. В 1970-е годы он стал одним из популярных в республике композиторов, работающих в жанре песни. Многие из его песен прозвучали за пределами Бурятии, удостоившись положительных отзывов центральной прессы. В частности, журнал «Советская музыка» назвал песни Манжигеева среди тех, которые порадовали слушателей «свежей, национально своеобразной интонацией, мастерством, живым, творческим усвоением лучших традиций»².

Песни Манжигеева привлекают широкий круг слушателей своей искренностью, простотой и доступностью языка, ясно выраженной связью с бурятской народной песней, использованием зажигательных ритмов народных танцев. Эти качества сделали лучшие песни Манжигеева популярными во многих краях нашей республики. Среди песенных удач композитора можно назвать песни «За мир» (сл. Ц-Ж. Жимбиева), «Еду к любимой» (сл. Ч-Р. Намжилова), «Улан-Удэ» (сл. Ц. Галсанова), «Мир на моих ладонях» (сл. Ц-Д. Дондоковой) и другие, но особенно популярна его песня «К тебе» («Шамхандаа» сл. Ц-Ж. Жимбиева), которую в Бурятии знают, без преувеличения, все.

Песня «К тебе» приобрела свою большую популярность благодаря ясности мелодического рисунка, четкости почти танцевального ритма, удачному выбору характерных пентатонических оборотов, идущих из бурятского песенного фольклора. Привлекают слух и мелодические «изюминки», например, вариант мелодии во втором её четырехтакте или кадансовый оборот с восходящей секстой. Удачно связана с напевом и подвижная, «моторная» формула фортепианного сопровождения. Некоторая однотипность ритмического рисунка искупается общей энергией движения (пример 10)³.

Среди патриотических песен Манжигеева популярна песня «Преобразим край родной» (сл. Ц. Галсанова). В основу песни композитор положил величавый, торжественный напев. При решении патриотической темы в песне Манжигеев нередко обращается к традиционному маршевому образу - «Где вы, боевые друзья?» (сл. Ц. Галсанова), «Песня о Борсоеве» (сл. Ч-Р. Намжилова) и другие.

Теме красоты родного края посвящены многие песни Манжигеева, такие как «Еравна» (сл. Ш. Нимбуева), «Песня весны» (сл. Ц. Галсанова) и другие. Как одну из наиболее ярких упомянем песню «Солнечная Родина» (сл. С. Ангабаева), в которой торжественная величавость органично соединена с теплотой лирического высказывания.

Среди песен об Улан-Удэ отметим «Песню о родном городе» (сл. Н. Нимбуева) для вокального квартета, в 1960-е годы популярную среди молодежи нашей республики. Эта песня положила начало работе композитора над песнями в «общеестрадном» стиле, без применения бурятских национальных музыкально-выразительных средств. Такие песни Манжигеева привлекательны по мелодическому языку,

¹ В бурятской инструментальной группе «Сибирского сувенира» не было классических инструментов, а представлены лимба и сур.

² Корев Ю. Всероссийский юбилейный (о фестивале массовой песни) // Сов. музыка.-1977. - №11. -с.10

³ Перевод: «Ему по родному краю...»

хотя и менее оригинальны. Таковы, например, песни «Судьба моя - БАМ» (сл. М. Шиханова), «Песня о Кяхте» (сл. А. Щитова), «За солнцем» (сл. Ю. Игумнова).

Очень удалась песня «Мир на моих ладонях» (сл. Ц-Д. Дондоковой). Композитор рассказывал, что вначале родилась мелодия, а затем известная бурятская поэтесса написала к ней текст. Так возникла жизнерадостная песня, повествующая о молодом человеке наших дней, входящем в мир и впервые осознающим его многогранную красоту. Энергичное движение, импульсивный ритм, ясность мелодического рисунка складываются в образ светлый и жизнеутверждающий (пример 11)¹.

Среди лирических песен Манжигеева особенную популярность приобрела песня «Эжымни» («Мама»), построенная на широкой (в диапазоне октавы) выразительной мелодии из плавных пентатонических оборотов, в сопровождении полнозвучных аккордов (пример 12)².

Песни Манжигеева регулярно публиковались на страницах республиканских газет, в репертуарном листке республиканского Дома народного творчества, в коллективных сборниках, в 1974 и 1995 годах выходили его авторские сборники.

Многие песни Манжигеева исполнялись за границей, японский хор «Хоккайдо» в 1989 году включил в свои программы песню Манжигеева «Шамхандаа» (в переводе текста на японский язык) в оригинальной обработке руководителя хора.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для солистов, хора и симфонического оркестра

Мы Родине славу поём!, кантата (сл. А. Щитова)	1983
Памяти павших, кантата (сл. Д. Жалсараева)	1985

Для симфонического оркестра

Два бурятских танца	1959-1960
Памяти героев, поэма	1970
Бурятский танец	1980
Сюита на народные темы. В 5-и частях: (1. Коммунистическая партия 2. Роща на взгорье шумит. 3. Далеко-далеко вырос конь. 4. На вершине Залатуй-горы. 5. Гнедой конь)	1982
Дружба, увертюра	1982
На сурхарбане, симфоническая поэма	1991

Для струнного оркестра

Легенда	1969
---------	------

Для оркестра бурятских народных инструментов

Пьесы	1962-1977
Обработки бурятских народных песен	1960-1965
Вариации	1968
Праздничные мелодии, увертюра	1989

Для хура и оркестра бурятских народных инструментов

Романс	1989
--------	------

¹ Перевод: «Мир, мир, мир!»

² Перевод: «Мама, ожидай меня...»

Для ансамбля бурятских народных инструментов

Сюита 1988

Для духового оркестра

Дружба, марш 1970
Юность, марш 1975

*Для ансамбля бурятских народных инструментов
(музыка к хореографическим сценкам)*

Наездники 1962
Веселые кузнецы 1965
Выделка войлока 1967
Молодежная сюита 1968
Юность 1978
Молодежный танец 1970
За власть Советов в Забайкалье 1977
Цветок Байкала 1977
Первопроходцы БАМа, вокально-хореографическая сюита 1977
Любовь в степи 1977
Танец кукол 1977
Танец баторов 1977

Для камерно-инструментальных составов

385239 Романс для виолончели и ф-но 1961
Поэма для флейты и ф-но 1962
Мелодия для скрипки и ф-но 1968
Мелодия для хура и ф-но 1987
Поэма для фагота и ф-но 1992
Сюита для ансамбля БНИ, в 5-и частях 1996
Напев для моринхура и ф-но 2000
Пьеса для 2-х чанз и ф-но 2001

Для фортепиано

Прелюдия (цикл) 1959
Вариации 1960
Сонатина 1961
10 детских пьес 1993

Для хора без сопровождения

Обработки бурятских народных песен – Кукушка; Гнедой конь; У коновязи; Песня сиротки;
На берегу Онона.

Песни

На сл. Ц. Галсанова: Весенняя песня; Улан-Удэ; Преобразим край родной; Солдатская баллада;
Песня девушек; Застольная; Где вы, боевые друзья?
На сл. Ц-Ж. Жимбиева: Песня мира; Колыбельная; Колокольчик; К тебе.
На сл. С. Ангабаева: Быстрая дорога; Солнечная родина; Песня о Бурятии; Славный Барагхан; Эжымни;
Цветок Байкала; Инагни.

На сл. Ц-Д. Дондоковой: Мир на моих ладонях; Хонюша.
 На сл. Ч-Р. Намжилова: Песня о Борсоеве.
 На сл. Ш. Нимбуева: Еравна.
 На сл. Ч. Цыдендамбаева: Партия; Москва; Чай грузинский.
 На сл. Н. Нимбуева: Песня о родном городе; Песня о продавце.
 На сл. Ю. Игумнова: За солнцем.
 На сл. Д. Улзытуева: Цветы.
 На сл. В. Лубсанова: За рулём; Жаворонок.
 На сл. Д. Жалсараева: Ёхор, ёхор; Песня о дружбе.
 На сл. Ш. Бадлуева: Еравна.
 На сл. А. Щитова: Песня о Кяхте.
 На сл. М. Шиханова: Судьба моя - БАМ; Юбилейная; Родной комбинат.
 На сл. М. Самбуева: Лирическая, Бурятский вальс; Счастливые годы; Радуюсь любимой.
 На сл. Г. Чимитова: Пять пальцев; У Селенги; Мы с тобой вдвоём; Славим Родину; Весенний вальс;
 Жду тебя; Песня молодости; Белый месяц; Хара-Шибирь; Юные годы; Погостите у нас;
 Приветственная; Нам не нужна война.
 На сл. В. Петонова: Слава Бурятии; Родина жаворонков; Баяндай.
 На сл. Б. Халзанова: Баллада о солдате.
 На сл. Г. Багоева: Спой, друг.
 На сл. Д. Улзытуева: На рассвете
 На сл. Б. Дашабылова: Спой, друг.
 Цикл детских песен на сл. бурятских поэтов

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О С. МАНЖИГЕЕВЕ

1. К у н и ц ы н О. Призвание// Правда Бурятии. - 1965.- 21 марта.
2. К у н и ц ы н О. Встреча с песней// Правда Бурятии.-1967. - 2 февр.
3. К у н и ц ы н О. «Не могу жить, не сочиняя песен»// Молодежь Бурятии.- 1977.-18 янв.
4. Ш е л а м о в О. (О. Куницын) «Прекрасную, добрую песню сочинил Манжигеев»// Молодежь Бурятии.- 1977. - 23 июля.
5. Д о р ж и е в Ч. В гостях у животноводов// Правда Бурятии.-1980.-13 янв.
6. Х а д а х а н о в а Н. Встреча с песней// Правда Бурятии.-1980.- 2 сент.
7. К у н и ц ы н О. Музыка Сергея Манжигеева// Правда Бурятии.-1983.- 28 апр.
8. Ц и б у д е е в а Н. Мы Родине славу поём// Байкал.-1983.- № 6.
9. К у н и ц ы н О. Судьба его – песня// Правда Бурятии.-1985.- 6 февр.
10. Л а з а р е в а В. Песни родины моей// Молодежь Бурятии.- 1985.- 16 февр.
11. К у н и ц ы н О. Сергей Манжигеев// Композиторы Российской Федерации. - М.: Сов. композитор, 1987.- Вып. 4.
12. Д о в г а л е н к о Ю. Бурятская музыка на Украине// Правда Бурятии.-1988. - 2 апр.
13. Р о г а ч е в А. Любителям музыки// Правда Бурятии.-1988. - 1 мая
14. Ц и б у д е е в а Н. С любовью к песне// Правда Бурятии.-1989. - 13 апр.
15. Л а з а р е в а В. Судьба трудом богата// Правда Бурятии.-1990. - 2 мая
16. А л е к с а н д р о в а Н. Романс для виолончели и другое... //Бурятия.- 1993.- 27 янв.
17. Ц и б у д е е в а Н. 60 лет композитору С. Манжигееву // Знаменательные и памятные даты по Бурятии на 1995 год. Библиографический указатель.- Улан-Удэ, 1994.
18. А н д р е е в а А. Жизнь в музыке// Бурятия.-1995.- 4 марта
19. Г о н ч и к о в а Н. Вечер Сергея Манжигеева// Бурятия.-1995.- 9 марта
20. У с о в и ч В. Мир на его ладонях// Правда Бурятии.-1995.-17 марта
21. Сергей Манжигеев// Мастера искусств Бурятии. Альбом.- Улан-Удэ: изд. МК Бурятии, 1998.
22. У с о в и ч В. Старейшина бурятской музыки// Бурятия.-2000.-19 янв.
23. Л а з а р е в а В. Манжигеев Сергей Степанович//Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000). - Улан-Удэ, 2000.
24. Ц и б у д е е в а Н. В его песнях – душа народа// Бурятия.-2001.-13 марта.
25. Ц и б у д е е в а Н. Согретый теплом каждый звук// Бурятия.-2005.- 18 февр.
26. М а т х а н о в а Т. Композитор Сергей Манжигеев.- Улан-Удэ: изд. МК и МК РБ, 2005.

БАЗЫР ЦЫРЕНДАШИЕВ

Среди массовых песен Бурятии есть много особенно популярных. И, конечно, одной из первых мы назовём песню «Селенга», уже четыре десятилетия пользующуюся любовью слушателей. Её поют и профессиональные певцы, и в самодеятельных коллективах. Автор песни – талантливый бурятский композитор Базыр Цырендашиев.

Базыр Очирович Цырендашиев родился 10 апреля 1936 года в поселке Агинское Агинского Бурятского автономного округа Читинской области. С детства обнаружил большую музыкальную одарённость, мечтал стать певцом, пел в школьном хоре. «Сколько помню себя, – вспоминает композитор, – всегда любил и пел народные песни». Тепло отзывается композитор о Д. Жамбалове, организаторе и руководителе хорового кружка, в котором Базыр получил первые музыкальные навыки. В кружке Цырендашиев нередко пел дуэтом с будущим известным певцом, позже народным артистом СССР К. Базарсадаевым. На всю жизнь запомнились юному Базыру выступления Б. Балдакова – обладателя баса редкостной красоты. Запомнились и спектакли с музыкальным сопровождением, существовавшего до 1948 года Агинского театра.

В 1952 году Цырендашиев становится учащимся дирижёрско-хорового отделения Улан-Удэнского музыкального училища имени П. И. Чайковского. Его преподаватели, опытные педагоги М.Е. Эпштейн (дирижирование), П.А. Черняк (пение) и другие высоко оценивали музыкальные данные будущего композитора. Здесь же в училище состоялись и его первые «пробы пера» в области сочинения – это были массовые песни, причём они сразу же были замечены слушателями. Затем пришёл и официальный успех – песня «Агинский вальс» была в 1955 году удостоена первой премии на Читинском областном фестивале «Слава труду!».

После окончания училища Цырендашиев консультировался по композиции в Уральской консерватории. Начался и его путь музыкального организатора и пропагандиста музыки, с 1957 года он – художественный руководитель Агинского окружного Дома культуры. После службы в армии некоторое время работал в Чувашской АССР, возглавлял художественное руководство клуба мебельного комбината города Шумерля, а затем – Шумерлинский Дом культуры.

В 1963 году молодой музыкант возвращается в Бурятию и ведёт большую организационную работу, как методист республиканского Дома народного творчества, а позже становится и его директором. Организует пропаганду музыкального творчества композиторов республики, оказывает помощь музыкальным коллективам домов культуры в районах нашей республики. Много сделал и для развития хорового искусства в Бурятии, являясь ответственным секретарем Бурятского отделения Всероссийского хорового общества.

В 1968-1974 гг. Цырендашиев возглавлял художественное руководство Бурятской государственной филармонии и ансамбля песни и танца Бурятии «Байкал» и одновременно учился (заочно) в классе композиции Новосибирской консерватории. Одарённый и знающий музыкант, энергичный руководитель он заметно оживил работу филармонии и ансамбля. Новые программы заслужили высокую оценку слушателей у нас в республике и во многих краях страны, а ансамбль с успехом принял участие во Всесоюзном конкурсе национальных ансамблей автономных республик. В 1975-76 гг. Цырендашиев возглавлял Центральную детскую музыкальную школу, затем был художественным руководителем оркестра бурятских инструментов Бурятского радио и телевидения. Принятый в 1979 году в Союз композиторов, Цырендашиев в 1980-84 гг. был ответственным секретарем Союза, в 1985-89-м – уполномоченным Музыкального фонда СССР по Бурятии, а в 1989-1998-м был председателем Правления республиканской композиторской организации. Значительна и общественная деятельность композитора – он являлся членом культурной комиссии обкома профсоюзов работников культуры, членом Президиума Правления хорового общества, председателем ряда художественных советов.

За вклад в развитие музыкальной культуры республики Цырендашиев удостоен почётных званий заслуженного деятеля искусств РСФСР (1982) и Бурятской АССР (1973), ему присуждена Государственная премия БурАССР (1987). Ему также присвоены звания – Почетный член Всероссийского хорового общества, Почетный член колхоза имени XXII партсъезда Цокто-Хангильского Совета Агинского Бурятского автономного округа Читинской области.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Сюита для хора «Байкальские этюды»

Сюита для смешанного хора без сопровождения «Байкальские этюды» была написана Цырендашиевым в 1974 году. В четырёх частях сюиты композитор воссоздает типичные для бурятского музыкального фольклора образы – песенные и танцевальные, хотя в ней и не использованы подлинные народные мелодии. Только в одной последней части композитор опирался на текст, остальные представляют собой хоровые вокализы.

Первая часть («Утро») основана на просветлённой мелодии с широкими интервальными ходами. Это образ лирического размышления, слияния с миром природы.

Вторая часть («Рыбацкая») построена на энергичной переключке женских и мужских голосов и соединении их в конце пьесы.

Третью часть («Ёхор») отличает живой и темпераментный ритм любимого народного танца. Через всю часть композитор проводит характерную синкопированную ритмическую фигуру. Ей подчиняются все голоса хора, складываясь в красочные созвучия.

Четвертая, заключительная часть сюиты («Песня») выдержана в духе народного лирического напева. Широко льётся мелодия сопрано, к ней присоединяются тенора, а затем и все голоса переплетаются в полифоническом сложении.

Песни

В центре творчества Цырендашиева – массовая песня. Им написано более четырёхсот песен, часть которых вошла в его авторские сборники¹, публиковалась в коллективных сборниках, в «Репертуарном листке» Бурятского Дома народного творчества (ныне РЦНТ), в республиканских газетах. И многие из них нашли дорогу к слушателям, полюбили и профессионалам, и любителям. Безусловно, Цырендашиев – один из самых популярных бурятских композиторов-песенников.

Песенное дарование Цырендашиева – это, прежде всего, дарование лирика. Композитору дано умение создать лирический образ, волнующий своей задушевностью, но в то же время свежий и не сентиментальный. Неиссякаема мелодическая фантазия композитора, находящего всё новые и новые мелодические образы. Свежесть его мелодики в первую очередь объясняется связями композитора с бурятским песенным фольклором, который он хорошо знает с детства и непрерывно продолжает изучать (так, например, он записал на магнитофон в разных районах Бурятии более двухсот народных напевов и работал над их расшифровкой). Ряд его хоровых обработок бурятских народных песен вошёл в репертуар профессиональных и самодеятельных коллективов, а обработку песни «Сэнжидма» любил и часто включал в концертные программы народный артист СССР Л. Линховоин. Вместе с тем, знание народной песенности, близость к фольклорным образцам вовсе не ведёт композитора к подражанию народным песням. Цырендашиев умеет органично соединять народные интонации с интонациями и ритмами современной песни. Это качество обнаруживается в каждой песне Цырендашиева, и можно с уверенностью сказать, что он обладает редким даром слышать интонацию сегодняшнего дня. Отсюда и его популярность, успех почти каждой его новой песни. Как уже отмечалось, наиболее удаются композитору лирические песни – «музыкальные рассказы» о человеческих чувствах и переживаниях. Здесь мы встретим различные лирические образы – песни о любви, о родном крае. Патриотическая тема часто также решается Цырендашиевым в лирическом плане.

Говоря о песнях Цырендашиева, мы всегда первой вспоминаем его замечательную песню «Селенга» (сл. Д. Дамбаева), которая уже почти четыре десятилетия остаётся популярнейшей бурятской массовой песней. Мелодия «Селенги» – пример мелодической одарённости её автора, его умения соединять фольклорное и современное, певучесть и декламационность. Очень рельефная по рисунку, естественно и удобно изложенная, эта мелодия легко запоминается. Удачно выбран исполнительский состав – низкий мужской голос и женский вокальный ансамбль, логична форма песни. И недаром она продолжает звучать у нас в республике, не старея и не уходя из памяти (пример 13)².

¹ См. список сборников

² Перевод: «Ты у нас, как песня, как любовь...»

Постоянно и с неизменным успехом включала её в свои концерты одна из популярнейших бурятских певиц народная артистка РСФСР Ч. Шанюшкина. Существует интересная концертная обработка песни «Огонёк» для солистки и женского вокального ансамбля.

Широкий неторопливый напев привлекает внимание в песне «Грусть» (сл. Д. Улзытуева). И в этой мелодии есть органичное сочетание национального (пентатонические обороты) и общезнаменного (например, движение по звукам трезвучия). Метрическую свежесть мелодии придаёт её неквадратное строение (пример 14)¹.

Запоминается и фортепианное вступление (на характерной звучности параллельных кварт), вводящее слушателя в атмосферу задумчивости и искреннего лирического высказывания.

Умение композитора писать вокально, создавать мелодию большой протяжённости особенно сказалось в песне Цырендашиева «Лирическая» (сл. Д. Дамбаева), оставлявшей незабываемое впечатление в исполнении выдающегося певца, народного артиста СССР Д. Дашиева (пример 15)².

Нельзя не вспомнить и ещё одну яркую лирическую песню Цырендашиева «Песня любви» (на сл. Д. Улзытуева). Редкое обаяние песни связано с красотой её мелодической линии, в которой ходы на сексту и октаву сочетаются с мягкими плавными оборотами. Композитор не придерживается строгой пентатоничности, но, в то же время, избегает непосредственного хода на полутон, что придает мелодии и динамику движения, и национальную окраску. Дополняет песенный образ прозрачные звучности вступления и несложный по фактуре аккомпанемент фортепиано (пример 16).

Многие песни Цырендашиева воспевают красоту родного края. Удивительно поэтичную песню посвятил композитор своей родине. Песня «Согто-Хангил»³ (сл. Д. Дамбаева) получила первую премию на конкурсе, объявленном местным колхозом. Песня привлекает своей мелодичностью, тонким переосмыслением вальсового ритма, красочностью гармонии и тонкостью фактуры фортепианного сопровождения (пример 17)⁴.

Почти все бурятские композиторы написали песни о столице республики – Улан-Удэ. Родному городу посвятил ряд песен и Цырендашиев. Очень своеобразна его песня «Улан-Удэ» (сл. Д. Дамбаева), удостоенная премии на конкурсе в честь 300-летия столицы Бурятии. Композитор поручил широкий эпический напев песни низкому мужскому голосу, сопровождаемому вокальным ансамблем. Богатая по фактуре партия фортепиано основана на свободном, словно бы импровизационном, развитии улигерных интонаций, отчего весь песенный образ приобретает особую значительность и подлинно эпический размах.

Ещё одна песня Цырендашиева о бурятской столице «Мой Улан-Удэ» (сл. Ц.Б. Бадмаева) решена в духе светлого лирического вальса (своеобразно неквадратного по структуре) и воспринимается как просветлённый праздничный образ.

Немало интересного и свежего можно найти и в массовых патриотических песнях, которые, как уже отмечалось, часто решаются в лирическом плане. Есть здесь и традиционные, в характере живых, энергичных маршей, песни, такие, как «Молодежная песня», «Песня о дружбе», «Куба, тебе», (все три на сл. Д. Дамбаева), интересны его лирико-поэтическая «Родная Бурятия» (сл. Ц. Галсанова) и гимническая «Песня о Ленине» (сл. Д. Дамбаева).

Удачной работой Цырендашиева явилась его песня «Солдатская вдова» (сл. Б. Окуджавы). В ней композитор особенно удачно соединил пентатонические фольклорные обороты с экспрессивными (песня начинается, например, с выразительного хода на б.7) интонациями современной лирической песни. Богато и разнообразно фортепианное сопровождение.

А из песен, посвященных детям, отметим его «Колыбельную» (сл. Ц. Дондогой), незатейливая мелодия которой и «баюкающий» ритм складываются в выразительный образ (пример 18)⁵.

Творческая активность композитора не иссякает, появляются всё новые и новые песни, многие из которых подхватывают певцы и слушатели.

¹ Перевод: «Если бы наша юность безоблачной была...»

² Перевод: «Как хотелось бы мне крылатым стать...»

³ Согто-Хангил – селение в Агинском бурятском округе.

⁴ Перевод: «Твои поля, твои стада всегда ласкают взгляд...»

⁵ Перевод: «Спи, сыночек маленький...»

Инструментальная музыка

Композитор всегда отдавал предпочтение жанру массовой песни, однако в 1970-е годы раскрылась новая сторона дарования Цырендашиева, он всё чаще обращался к инструментальной музыке, написал несколько номеров к пьесе бурятского драматурга Б. Галсанова «Этигэл» («Доверие»), поставленной Бурятским театром драмы имени Хоца Намсараева. Из музыки к спектаклю особенно запоминается вступление. Солирующая виолончель, сопровождаемая небольшим инструментальным ансамблем, поёт широкую мелодию в национальном стиле, «взбираясь» к впечатляющей лирической кульминации.

Интересны работы Цырендашиева для ансамбля песни и танца Бурятии – «Лирический танец» и музыка к хореографической сцене «Бурятской краснознаменной посвящается...». Оба произведения убедительно говорят о перспективности обращения композитора к этому жанру.

И, наконец, очень приятное впечатление оставляет миниатюрный «Вальс» для фортепиано, очень тонкий и изящный по фактуре, с ненавязчивой и естественной национальной окраской мелодии.

Творческие планы талантливого композитора по-прежнему обширны – песни, инструментальные пьесы, музыка к спектаклям, хоры на слова современных бурятских поэтов.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Музыка к драматическому спектаклю

«Этигэл» («Доверие») Б. Галсанова (5 номеров) 1970

Для фортепиано

Вальс	1969
Вальс	1972
Эвенкийский танец	1972
Пять прелюдий	1973

Для инструментального ансамбля

Бурятской краснознаменной посвящается...	1970
Лирический танец	1972
Танец с барабанами	1977

Для голоса (хора или вокального ансамбля) с фортепиано (песни)

На сл. Д. Дамбаева: Молодежная; Лирическая; Селенга; Призыв комсомола; Песня о дружбе; Куба, тебе; Улан-Удэ; Песня о девушке; Песня о любви; Согто-Хангил; Первая любовь; Песня о Ленине; Весенняя песня; Памяти Доржи Банзарова; Родной край; Мелодия.

На сл. Д. Улзытуева: Грусть; Эхо времени; Осень; Песня о любви; Элистинский вальс; Песня о милом; Приметы Родины; Раздумье; Песня о 40-летию музучилища; До встречи; Баллада о партизане; Весною; Шёпот дождя; Шуточная; Думы; Посвящение Намсараеву; Воспоминание; Нежное сердце; Приходи ко мне сегодня; Седая мать; Наказ; Коралловое ожерелье; Посвящение.

На сл. Ц-Б. Бадмаева: Песня о Зугалае; Сожаление; Дорожная; Мой Улан-Удэ; Колыбельная; Пионер; Воспоминание.

На сл. Ц-Ж. Жимбиева: Огонёк; Песня сердца; Наши девушки; Как быть; БАМ;

На сл. М. Самбуева: Лето; Лирическая песня; Закамна; Санага; Советский пионер.

На сл. Г. Дашабылова: Бурятия; Нежность; Прославление; Любящие сердца; Песня о мире; Наш праздник; Мои сани; По ягоды.

На сл. Н. Дамдинова: Баргузин мой; Бама-Гол; Джида; Песня выпускников; Учителю; Тайга курумканская; Песня о мире; Песня о Бурятии; Да будет вечно; Берегите землю; Комсомольский призыв; Солнечная любовь; Милая; Утром.

На сл. Ц-Д. Дондоковой: В шелесте рощи прибрежной; Страна Советская; Хвалебная песня.

На сл. Г. Чимитова: Желание; Я вернусь к тебе.
 На сл. Ц. Жамбалова: Песня любви и сердца.
 На сл. Ю. Зуева: Забайкальская лирическая;
 На сл. Ю. Ирдынеева: Надежда.
 На сл. Ч-Р. Намжилова: Моя Ага; Думал, что наступила осень; Спасибо.
 На сл. Ц. Дондогой: Счастье матери; Когда я в пути; Усть-Эгитуй; Если бы встретиться раньше.
 На сл. Б. Окуджавы: Солдатская вдова.
 На сл. Н. Нямаа: Песня.
 На сл. М. Львова: Сыны России.
 На сл. Д. Жалсараева: Песня о Хоринске.
 На сл. Ю. Игумнова: Песня эвенков Бурятии.
 На сл. В. Намсараева: Прославление; Имя Ленина; Дороги жизни.
 На сл. М. Гривзана: Обелиск.
 На сл. А. Жамбалова: Хорошо!; Остановим войну; Учитель Ленин.
 На сл. М. Шиханова: Песня о Кяхте.
 На сл. Б. Батоева: Ушар бай.
 На народные сл.: Сэнжидма; Красное знамя; Милый мой.
 На сл. Б. Жанчипова: Наша Бурятия.
 На сл. В. Петонова: Наша Россия.
 На сл. А. Бадаева: В семье единой; Комсомол.
 На сл. А. Румянцева: Мост любви; Мы служим в Забайкалье.
 На сл. Б. Халзанова: Единственная; Восемь шапок, шесть унтов.
 На сл. В. Бокова: Время.
 На сл. Р. Гамзатова: Клятва сыновей.
 На сл. М. Вишнякова: Ода отцам.
 На сл. Ж. Тумунова: Моя Ага-река.
 На сл. С. Бадмаева: Воспоминание воина.
 На сл. Д. Дылгырова: Белая гора.
 На сл. Б-Н. Юндунова: Увидеть бы.
 На сл. Л. Тапхаева: Вальс.
 На собственные слова: Агинский вальс.

Для хора без сопровождения

Родная Бурятия (сл. Ц. Галсанова)	1963
«Байкал» (сл. Г. Чимитова)	1963
«Байкальские этюды» («Утро», «Рыбацкая», «Ёхор», «Песня»), сюита для хора без слов	1974

Для голоса без слов и фортепиано

Вокализ	1961
---------	------

Обработки народных песен

Пригласи меня в гости (бурятская)	1969
Широкая Ага (бурятская)	1969
Шонон хонгор (монгольская)	1970

ИЗДАНЫ СБОРНИКИ ПЕСЕН

Дуунууд. [Песни] – Улан - Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1968
 Сэлэнгэ. [Селенга] - Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1976
 Уянга. [Мелодия] - Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1986
 Сэдьхэлэй дуун. [Задушевные песни] - Улан-Удэ: Бэлиг, 1996

Песни, романсы, хоры.- Улан-Удэ: МК РБ, 2003.- Вып. I

Песни, романсы, хоры.- Улан-Удэ: изд. МК и МК РБ, 2005.- Вып. 2

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Б. ЦЫРЕНДАШИЕВЕ

1. *К у н и ц ы н О.* Песни молодые, песни, народные// Молодежь Бурятии.- 1967.-15 февр.
2. *Б е л о к р ы с М.* Первый сборник молодого композитора// Правда Бурятии.- 1969.- 23 янв.
3. *К у н и ц ы н О.* Базыр Цырендашиев// Муз. жизнь.- 1969. - № 12.
4. *О т р а д н о в а Г.* Песня о Селенге// Молодежь Бурятии.- 1974.-13 июля.
5. *К у н и ц ы н О.* От сердца к сердцу // Правда Бурятии.- 1983.- 29 марта.
6. *Ц и б у д е е в а Н.* Песня рождается в сердце// Байкал.-1984.- № 6.
7. *Д о н д о г о й Ц.* Песня широкая, как степь// *Буряад Унэн*.- 1986.-10 апр.- На бурят. яз.
8. *К у н и ц ы н О.* Любимые мелодии// Правда Бурятии.- 1986.- 11 апр.
9. *Б а ш к у е в а Л.* Праздник бурятской песни// Правда Бурятии.- 1987.- 5 марта
10. *Ф а д е е в а А.* «Я предан песне...»// Правда Бурятии.- 1988.- 13 марта.
11. *К у н и ц ы н О.* «Красота звуков наполняла всё...»// Правда Бурятии.- 1990.-24 окт.
12. *К у н и ц ы н О.* Мелодии Базыра Цырендашиева// Бурятия.- 1996.- 11 апр.
13. *К у н и ц ы н О.* «Задумчивые песни»// Правда Бурятии.-1996.- 20 июня.
14. *Р у с и н о в а О.* Обаяние его мелодии// Бурятия.- 1996.- 30 июля.
15. *К у н и ц ы н О.* Воспевая родной край// Забайкальский рабочий.- 1996.- 20 сент.
16. *К у н и ц ы н О.* Базыр Цырендашиев// Мастера искусств Бурятии. Альбом.- Улан-Удэ, 1998.
17. *К у н и ц ы н О.* Цырендашиев Базыр Очирович // Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).-Улан-Удэ, 2000.
18. *К у н и ц ы н О.* «Мелодия была прекрасна...» // Бурятия.- 2001.- 12 апр.
19. *К у н и ц ы н О.* Любимые мелодии// Бурятия.- 2005.- 2 дек.

ГУР-ДАРМА ДАШИПЫЛОВ

Свой вклад в развитие бурятской музыки внёс композитор Г. Дашипылов. Его большой талант не успел развернуться в полной мере, композитор ушёл из жизни ещё совсем молодым, но лучшие из его сочинений – симфоническая увертюра «Ёхор», соната для скрипки и фортепиано, песни – обогатили национальную культуру Бурятии.

Гур-Дарма Дашипылович Дашипылов родился 23 декабря 1937 года в посёлке Иволгинск Бурятской АССР.

Путь будущего композитора в музыку был сложным и нелёгким, не сразу он нашёл своё призвание. 14-летним он пришёл в кружок музыкальной самодеятельности в районном Доме культуры, где стал участником хора и духового оркестра. После окончания школы поступил в Улан-Удэнский сельскохозяйственный институт. Учился хорошо, но не давала покоя мысль о музыке и, окончив два курса, Гур Дашипылов решил оставить институт, чтобы поступить в Улан-Удэнское музыкальное училище на теоретико-композиторское отделение. По композиции консультировался у бурятских композиторов старшего поколения Д. Аюшеева и Б. Ямпилова. Дипломной работой молодого композитора стал струнный квартет. Успешно сдав вступительные экзамены, Гур стал студентом композиторского отделения Московской консерватории. В классе известного советского композитора В.Г. Фере Дашипылов успел написать несколько интересных инструментальных пьес, но учёбу пришлось временно прервать из-за тяжёлой болезни матери. Занятия были продолжены только через год, но уже в Уральской консерватории. Преподаватель Гура по специальности – чуткий педагог и сам интересный композитор Н.М. Пузей положительно отзывался о творческих способностях и прилежании своего ученика, поддерживал в нём стремление сочинять музыку в бурятском национальном стиле и, вместе с тем, прививал вкус к современным музыкально-выразительным средствам.

Дашипылов быстро формировался как композитор, пробовал свои силы во многих жанрах. Некоторые его сочинения заинтересовали исполнителей и прозвучали с концертной эстрады – инструментальные пьесы, песни. А настоящий большой успех пришёл к Гуру Дашипылову, когда он был студентом III курса – его одночастная соната для скрипки и фортепиано была отмечена премией Всесоюзного конкурса (1967). «После успеха сонаты для скрипки, - вспоминал композитор, - я впервые поверил, что композиторство – это мое призвание».

За годы учёбы в Свердловске Дашипылов написал значительное число произведений, многие из которых явились вполне зрелыми. К ним можно отнести симфоническую увертюру «Ёхор», танцевальную сюиту для струнного квартета, ряд камерных ансамблей, песни.

На последнем курсе он работал над балетом «Вечное солнце» на либретто Ц. Шагжина, в сказочно-аллегорической форме раскрывающем тему «человек и искусство». К окончанию консерватории был завершён первый акт, который и стал дипломной работой молодого композитора. В этой партитуре Дашипылов показал себя одарённым мелодистом, способным музыкальным драматургом, умелым инструментатором. Среди музыкальных образов балета наиболее ярки «конфликтующие» друг с другом темы добра и зла, лирическая тема любви, картины природы Забайкалья (эпизод «Утро») и многие другие. Гармонически сочетал композитор национально-характерные музыкально-выразительные средства с общечеловеческими, более современными, подчас острыми. Но, к сожалению, работа над балетом не была продолжена в связи с тем, что композитора не удовлетворяла сюжетная канва либретто.

После окончания консерватории Дашипылов работал в Улан-Удэнском музыкальном училище имени П. И. Чайковского, сотрудничал в Союзе композиторов республики, став в 1971 году его членом, а в 1979 году был избран председателем ревизионной комиссии композиторской организации Бурятии.

Конечно, центральное место в его жизни занимало музыкальное творчество – он работал во многих жанрах, искал сюжет для балетного либретто. Пришло призвание – песни Дашипылова вошли в ряд коллективных сборников, выпущенных Союзом композиторов, печатались в республиканских газетах и в репертуарном листке Бурятского Дома народного творчества. Их включали в свой репертуар многие профессиональные певцы и самодеятельные коллективы. С успехом была исполнена сюита из музыки балета «Вечное солнце». Была издана и часто звучала в республике его соната для скрипки и фортепиано. Песня «Бурятия» (сл. Б. Дугарова) была удостоена второй премии на республиканском конкурсе песен к 60-летию Великого Октября.

С 1977 года Дашипылов работал над двухактным балетом «Поэма гор» на либретто П. Абашеева и Н. Дамдинова, идейно-художественный замысел которого в анонсе Бурятского академического театра

оперы и балета был определён так: «Балет повествует о любви, взаимоотношениях человека и природы, о преобразовании края, в котором действуют и живут герои балета». В эскизах музыки балета, с которым Дашипылов знакомил своих коллег, было немало ярких образов.

Среди интересных творческих замыслов композитора были опера «Гэсэр» по древнему народному эпосу (либретто композитор писал сам), симфоническое «Бурятское каприччио», камерно-вокальный цикл «Тысячелетие», песенный цикл «Родные края» и другие.

Но этим замыслам не суждено было быть реализованными – 1 июля 1980 года после тяжёлой болезни Гур Дашипылович Дашипылов скончался.

Лучшие произведения талантливого национального композитора вошли в золотой фонд музыкальной культуры Бурятии.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Симфоническая увертюра «Ёхор»

Свое единственное крупное симфоническое произведение Дашипылов написал ещё в годы консерваторской учебы (1969). По замыслу автора пьеса представляет собой картину сельского народного праздника, а сам термин «увертюра» Дашипылов трактует здесь как «музыкальное вступление к сельскому празднику». Композитор говорил: «Я хотел, чтобы моя увертюра прозвучала в день начала сурхарбана прямо на открытом воздухе».

Дашипылов построил увертюру в обычной для себя форме – одночастной сонатной без разработки, отсутствие которой здесь связано с родством всего тематического материала увертюры (различные интонационно и ритмически темы близки по общему светлому праздничному колориту). Кроме того, в увертюре есть и черты рондальности, что связывается в сквозном проведении темы вступления (словно бы рефрена рондо).

Торжественно, в звучании всего оркестра излагается тема вступления, которую нельзя не воспринять как образ величавого праздничного шествия. Сменяя торжественную тему, врывается лихой плясовой мотив. Это – тема главной партии (пример 19).

Подчеркнутая танцевальность темы, энергичный ёхорный ритм, блеск оркестра определяют общий колорит всей увертюры (недаром она носит название «Ёхор»).

Тема вступления вновь звучит после главной, теперь уже в качестве материала связующей партии. А затем на лёгком воздушном фоне струнных и арфы кларнет задумчиво поёт новую мелодию – это тема побочной партии. Композитор обратился здесь к сокровищнице фольклора, использовав подлинный народный свадебный лирический напев. Большое своеобразие придаёт теме побочной партии несимметричность структуры, что можно расценивать как удачную находку композитора. Плавное развёртывание темы, мягкие краски оркестра легко вызывают в воображении картину неторопливого лирического танца девушек.

В репризе увертюры вновь проходит весь тематический материал, но теперь уже в ином, более ярком и плотном оркестровом изложении. Подвижная, жизнерадостная музыка коды завершает увертюру.

Применив в увертюре сравнительно небольшой («парный») состав оркестра, Дашипылов добился и уравновешенной звучности, и ряда красочных эффектов. Увертюра неоднократно звучала в Улан-Удэ и была тепло встречена слушателями.

Соната для скрипки и фортепиано

Самое значительное творческое достижение Дашипылова – это его одночастная соната для скрипки и фортепиано. Композитор написал её ещё в годы учебы в Уральской консерватории (в 1967 году), но уже сумел найти в ней свой стиль, свежее решение, новые для того времени приёмы работы с пентатоническим мелодическим материалом.

Соната не имеет программы, в музыке её нет прямых связей с фольклором, хотя в ней и ощутимы некоторые черты жанровости – танцевальность в побочной теме и песенность в теме эпизода (форма произведения – часто применявшаяся композитором одночастная соната с эпизодом вместо разработки).

Во вступлении скрипка на гармонически красочном фоне фортепиано излагает небольшую пентатоническую попевку, из которой в дальнейшем вырастает тема главной партии – живая и импульсивная (пример 20).

Связующий раздел построен на коротких пассажах-«переливах» скрипки и ведёт к побочной теме. Чёткий ритм, активное движение, настойчиво повторяющиеся квинтовые фигуры в басу придают побочной теме черты танцевальности. Обращает на себя внимание и движение параллельными квинтами и квартами в партии скрипки – приём, которой, как известно, часто встречается в народной практике при исполнении ёхора под хоровое пение.

Лаконичная заключительная партия построена на материале, заимствованном из главной партии.

Разработку в сонате заменяет эпизод, выделяющийся своим оригинальным метро-ритмическим решением – широкая, захватывающая большой диапазон, партия фортепиано изложена в размере 8/8, который трактуется как 3+2+2, отчего возникает своеобразная несимметричность. На фоне этой изысканной ритмической пульсации свободно и широко льётся напевная мелодия скрипки (пример 21).

Средняя часть (эпизод) помечена ремаркой *Andante religioso*, чем подчёркнуто то обстоятельство, что мелодия эта – фрагмент подлинного буддийского напева-гимна, а кроме того, как говорил композитор, означает глубокую сосредоточенность, внутреннюю углублённость данного музыкального образа.

Небольшая сольная виртуозная каденция скрипки приводит к репризе, значительно динамизированной по сравнению с экспозицией, что достигнуто за счёт «уплотнения» фактуры фортепиано (появились тяжёлые, полнозвучные аккорды), усложнения партии скрипки и сокращения материала – в репризе нет связующей и побочной, их заменила виртуозная кода.

Выразительные средства и приёмы изложения, которыми пользовался композитор, для бурятской музыки в то время (середина 1960-х годов) были свежими и новаторскими. Соната воспринимается как произведение в ясно выраженном бурятском национальном стиле. К достоинствам сонаты относятся мелодичность, богатое разнообразие ритмов, широкое использование исполнительских возможностей ансамбля скрипки и фортепиано.

Некоторые приёмы изложения заставляют вспомнить «восточные» пьесы Э. Мак-Доуэлла и С. Скотта, в музыке которых также немало пентатонических мелодий (происходящих из шотландского и негритянского фольклора), и, конечно, совмещение таких приёмов с бурятской пентатонической мелодикой заслуживает серьёзного внимания.

Соната для скрипки и фортепиано Дашипылова – безусловно, одно из лучших сочинений в бурятской камерно-инструментальной музыке, автор её внёс в национальное музыкальное творчество свежую струю. И неудивительно, что это талантливое произведение было удостоено премии Всероссийского конкурса к 50-летию Великого Октября. Соната несколько раз исполнялась, в том числе в концертах Пленума правления Союза композиторов РСФСР в Горьком в апреле 1976 года, а в 1979-м году была издана¹.

Песни

Регулярно работал композитор и в области самого популярного и любимого жанра – массовой песни. «Слава Бурятии» (сл. Д. Дамбаева), «Донирма» (сл. А. Доноева), «Призыв» (сл. Ц. Галсанова), «Бурятия» (сл. Б. Дугарова) и другие песни Дашипылова завоевали признание слушателей, которых привлекала мелодичность, простота склада, ясность песенной формы.

Из многих популярных песен Дашипылова отметим, например, песню «Весна» (на сл. монгольского поэта Гомбодо в переводе Д. Хилтухина), её яркую мелодичность, образность, светлый жизнеутверждающий тонус музыки, логичность музыкального изложения (пример 22).

Популярность песни Дашипылова «Согто-Хангил» (сл. Ц-Б. Бадмаева и Ц. Жамбалова) объясняется красотой её сурово-величавой мелодической линии, своеобразием ритма, полнозвучностью изложения партии фортепиано.

В ноябре 1976 года Дашипылов в составе группы деятелей искусства и литературы республики представлял Союз композиторов Бурятии на Днях литературы и искусства в Окинском районе. Его

¹ Сб.: Пьесы советских композиторов. Вып. 4. - М.: Сов. композитор, 1979.

песни пели Д. Дашиев, Г. Эрдынеев, К. Миткинов, Н. Будаева, аккомпанировал им сам автор. Слушателям очень понравились его песни и они обратились к композитору с просьбой написать песню об Окинском районе. В качестве текста были избраны стихи Л. Тапхаева о сказочном горном крае, о гордых и смелых людях гор, героях труда. И вот родилась новая песня «Ока». Композитор положил в её основу неторопливый эпический напев. Музыка песни свойственны широта, величавость и, вместе с тем, душевная открытость. Этот лирико-эпический гимн красоте родного края порадовал не только окинцев, но и всех поклонников бурятской массовой песни (пример 23)¹.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для музыкального театра

Вечное солнце, балет (I акт), либретто Ц. Шагжина 1970

Для симфонического оркестра

Ёхор, увертюра 1969
Поэма 1972
Танцевальная сюита 1973

Для камерно – инструментальных составов

Соната для виолончели и ф-но 1964
Соната для фагота и ф-но 1965
Соната для скрипки и ф-но 1967
Пьеса для альта и ф-но 1969

Для фортепиано

Вариации 1964
Прелюдии (цикл) 1964
Экспромт 1965

Для хора без сопровождения

Любимая родина (сл. Г. Чимитова) 1962

Песни для солистов, хора и симфонического оркестра

На сл. М. Самбуева: Ленин зовёт.
На сл. Ц. Жимбиева и А. Мангатханова: Коммунистическая партия.

Для солиста и симфонического оркестра

На сл. Д. Дамбаева: Славлю Бурятию

Для вокального ансамбля (хора) и фортепиано

На сл. Г. Дашабылова: Дорожная песня; Пой, друг.
На сл. Д. Улзытуева: Наш юбилей.
На сл. В. Петонова: Марш молодежи.
На сл. Ц. Галсанова: Призыв.

¹ Перевод: «Перед моим взором вдруг показались острые вершины гольцов...»

На сл. Д. Дамбаева: Песня о счастье; Ночь темна.
На сл. С. Ангабаева: Наши ребята; Песня о юности; Жди меня; Счастливое время.
На сл. Ц-Д. Дондуковой: Дружба с Монголией; Пионерская.
На сл. Г. Дашабылова: Ты одна.
На сл. Г. Чимитова: Бурятия; Привет Улан-Удэ.
На сл. Ц. Галсанова: Счастливая Бурятия.
На сл. А. Доноева: Донирма.
На сл. М. Самбуева: Наша встреча.
На сл. Ц-Б. Бадмаева: Согто-Хангил.
На сл. З. Гомбожабая: Море Байкал.
На сл. Ц-Ж. Жимбеева: Пионерский костер.
На сл. Б. Дугарова: Бурятия.
На сл. Л. Тапхаева: Ока.
На сл. Ч. Дарибазарона: Ёхорная песня.
На собственные слова: Слава Родине – моей Бурятии
На сл. Гомбодо в переводе Д. Хилтухина: Весна.
На сл. Д. Мадасона: Подснежник (романс).

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Г-Д. ДАШИПЫЛОВЕ

1. К у н и ц ы н О. Премия России – бурятскому композитору// Правда Бурятии. - 1968. - 11 янв.
2. К у н и ц ы н О. Музыка Гура Дашипылова//Молодежь Бурятии.- 1972. - 24 окт.
3. И р д ы н е е в Ю. Гур Дашипылов – композитор и человек// Заря коммунизма (Иволгинск).-1987.- 17 окт.
4. К у н и ц ы н О. Недопетая песня // Байкал.-1987.- № 6.
5. Ц и б у д е е в а Н. Наследие мастера песни// Правда Бурятии.- 1987.- 24 дек.
6. В а с и л ь е в Л. Праздник музыки Гура Дашипылова// Заря коммунизма.- 1987.- 24 дек.
7. Б а д м а е в Б-Д. Как назвать улицу?// Заря коммунизма.- 1989.- 28 янв.
8. К у н и ц ы н О. Недопетая песня // Правда Бурятии.- 1997.- 11 дек.
9. П о л ь к о в а О. Дашыпылов Гур-Дарма Дашипылович// Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ, 2000.
10. К у н и ц ы н О. Недопетая песня. Гур Дашипылов//Сибирский музыкальный альманах. - Новосибирск: изд. Новосиб. гос. конс. им. М. Глинки, 2004. - Вып. 3.

АНАТОЛИЙ АНДРЕЕВ

В начале 1970-х годов в композиторскую организацию республики вошел композитор А. Андреев и скоро приобрёл известность как автор симфонических и камерных произведений, массовых песен. Его музыка привлекла внимание серьёзностью содержания, крепкой технической основой. За годы творческой деятельности композитор пополнил «золотой фонд» бурятской национальной музыки рядом талантливых сочинений самых различных жанров, стал автором Государственного гимна Республики Бурятия. Значителен его вклад в музыкальную культуру республики и как организатора, руководителя музыкальных коллективов и учреждений, в том числе Союза композиторов республики.

Анатолий Андреевич Андреев родился 10 апреля 1941 года в Улан-Удэ. С детства обнаружил хорошие музыкальные способности, всегда был активным участником школьной музыкальной самодеятельности. Изучение основ композиции начал в Улан-Удэнском училище имени П.И. Чайковского, где занимался у ведущих бурятских композиторов Д.Д. Аюшеева, Ж.А. Батуева и Б.Б. Ямпилова, затем учился в Уральской консерватории в классе известного советского композитора профессора Б.Д. Гибалина. За консерваторские годы написал ряд симфонических, вокально-симфонических и камерных произведений.

К окончанию музыкального вуза (1969) Андреев сочинил первый акт оперы «Волшебная кукушка» на собственное либретто. В либретто оперы композитор использовал мотивы народной сказки о волшебной кукушке, которая символизирует народную веру в будущее и почитается народом. Похищенную злым волшебником кукушку находят баторы и вместе с ней возвращают народу счастье. В музыке оперы много интересного – хор страдающего народа, сцена шаманского «действия», оркестровый эпизод «Выход хана» и другие. Дипломная работа молодого композитора была высоко оценена комиссией, высказывалось пожелание завершить это сочинение.

Окончив консерваторию, Андреев возвратился в Улан-Удэ, вёл творческую, педагогическую и музыкально-общественную работу. Преподавал в музыкальном училище, много лет возглавлял художественное руководство Бурятской филармонии. В 1971 году стал членом Союза композиторов СССР, а в 2000-2004 годах возглавлял Правление Союза композиторов Бурятии. В 1981-1983-м преподавал в Кяхтинском музыкальном училище.

В 1970-1980-х годах Андреев написал много интересных произведений, в том числе вокально-симфоническое произведение необычной разновидности жанра – симфонический улигер «Ленин» (сл. А. Тороева), Симфониетту, сюиты и отдельные пьесы для оркестра бурятских народных инструментов, камерные пьесы, в том числе для фортепиано – «Детскую сюиту» и другие. Популярностью стали пользоваться его хоровые сочинения, романсы, массовые песни.

В 1980-м в республике был объявлен конкурс на создание вокально-симфонического произведения (оратории или кантаты) к 110-летию со дня рождения В. И. Ленина. Конкурс по каким-то причинам не был проведён, но ряд произведений композиторы Бурятии написали. Андреев обратился к тексту поэмы народного поэта Бурятии Н. Г. Дамдинова «Учитель мой - Ленин», сочинив ораторию того же названия – масштабное произведение для баса-солиста, смешанного хора и симфонического оркестра в восьми частях.

Поэме Дамдинова, как всегда у этого поэта-философа, свойственны глубина суждений, яркость поэтических образов, богатство словаря, что и привлекло композитора.

В оратории есть эпическое повествование («Говорят ветераны»), музыкальные пейзажи – городской («Зимний дворец») и горный («В Альпах»), лирика («Радость земная»), рассказ о деятельности вождя революции («Ленин в рабочем кружке»), страницы русской истории («Кровавый год»), воспоминание о руководителе революционного движения в Забайкалье («Гибель Бабушкина»), а заключительная часть представляет собой торжественный гимн-апофеоз, прославляющий наше Отечество и его основателя.

Оратория Андреева – интересное произведение, в ярких музыкальных образах отразившее страницы истории России.

Весной 1995 г. Президентом Бурятии был утверждён Закон о Государственном гимне республики. В статье I Закона указано: «Государственным гимном республики является музыкально-поэтическое произведение «Гимн республики Бурятия», созданное на основе песни «О родной земле» композитора А. Андреева на слова Д. Жалсараева»¹. С этого времени торжественные мероприятия в нашей республике открываются звучанием мелодии Анатолия Андреева (пример 36). Одной из важных вех творчества

¹ Закон Республики Бурятия// Бурятия. - 1995. - 11 мая

Андреева явилось последнее его крупное сочинение – опера «Гэсэр», премьера которой в Бурятском театре оперы и балета прошла 11 марта 2004 г., за полгода до кончины композитора. Андреев ранее уже, как отмечалось, обращался к воплощению в музыке образов великого народного эпоса – в симфонической поэме «Гэсэр». Теперь основные мотивы эпоса в либретто оперы были разработаны монгольским литератором Д. Турбадом, а его труд перевёл на бурятский язык известный бурятский поэт Г. Чимитов¹. В июле 2003 г. опера «Гэсэр» в концертном исполнении была показана улан-удэнцам, высоко оценившим создание Андреева. Тогда же началась подготовка к сценическому показу оперы. Режиссёром-постановщиком стал С. Бальжанов, главный режиссёр Бурятского театра драмы им. Х. Намсараева, из Монголии приглашены дирижёр Ж. Бурэнбэх и художник-сценограф Ч. Гунгаасух – известные мастера оперного искусства. Правительство республики выделило значительные средства на постановку – декорации, костюмы и сценические аксессуары были выполнены очень тщательно, из дорогих материалов. На премьере выступали мастера вокала – Б. Будаев (Абай-Гэсэр), Г. Шойдагбаева (Урмай-Гохон), С. Раднаев (Хара Зутан) и другие.

По отзывам специалистов и слушателей, в музыке «Гэсэра» ощутимо влияние мелодической манеры песен Андреева: «В музыке оперы много узнаваемых песенных интонаций. Это не только понятно и объяснимо, но и закономерно. Песни Андреева на стихи Чимитова – целая эпоха бурятской музыки – их знают, любят и поют»². По мнению музыковеда, консультанта постановки: «Порой не хватало истинно симфонической мощи, чтобы усилить героическое начало оперы. Более интересными показались лирические и танцевальные страницы»³. А в целом все согласились с мнением исполнительницы партии Урма-Гохон, народной артистки СССР Г. Шойдагбаевой: «Считаю, что появление оперы Анатолия Андреева – большое событие не только для оперного театра, но и вообще для искусства Бурятии»⁴.

Музыка Андреева характеризуется мелодической яркостью, ясным бурятским национальным складом (он широко использовал пентатонические мелодии, близкие по складу народным), логичностью формы, творческой фантазией.

Творческие достижения композитора, его вклад в национальную музыкальную культуру отмечены присуждением ему премии Ленинского комсомола Бурятии (1982), Государственной премии Бурятской АССР (1984), присвоением почётных званий заслуженного деятеля искусств БурАССР (1983) и РСФСР (1989).

Выдающийся бурятский композитор Анатолий Андреевич Андреев скончался 23 сентября 2004 года в Улан-Удэ.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Балет «Песнь поэта»

7 декабря 1984 года Бурятский академический театр оперы и балета показал премьеру первого большого музыкально-театрального произведения Андреева – балета «Песнь поэта» на либретто М. Заславского и Л. Линховойна. Сюжет балета в аллегорической форме раскрывает мысль о силе художника-творца, вдохновение которого питается жизнью и искусством его народа. Либретто создано двумя крупными деятелями национальной театральной культуры Бурятии, однако, оно не относится к лучшим достижениям в бурятском балете – оно само по себе мало зрелищно, характеры персонажей статичны, многое трудно поддаётся воплощению средствами именно хореографического искусства. Поэтому композитору приходилось преодолевать недочёты либретто и, прежде всего, аллегорическую условность действия, отсутствие в нём связей с бурятскими народными традициями быта и искусства.

Очевидно, что композитор, работая над партитурой балета, видел для себя в либретто какой-то «подтекст», так как само по себе оно не давало повода к поискам национальных музыкальных красок, а

¹ Действие оперы происходит в трёх мирах: верхнем (в небесах), земном и подземном (царстве демонов и умерших). Демон Гал-Нурман разоряет мир земли, и глава небесного царства отправляет своего сына, на земле носящего имя Гэсэр, вернуть людям счастливую жизнь. Гэсэр в нелёгкой борьбе побеждает своих земных врагов, злого демона Гал-Нурмана, проходит через нижний мир, испытав тяжёлые муки, и возвращается на землю, где его радостно встречает народ и любимая жена Урмай-Гохон.

² Усович В. Абай Гэсэр выходит на сцену // Правда Бурятии. – 2004. – 19 февр.

³ Дугарова Т. А. Андреев. «Гэсэр» // Муз. обозрение. – 2004. – № 3. – С. 11

⁴ Гончикова Н. «Прошлое, дальнее, забытое напоказ рассылаем горстью...» // Бурятия. – 2004. – 20 февр.

именно национальная окрашенность составляет главное достоинство музыки «Песни поэта». В музыке Андреева ощутимы крепкие связи с бурятским фольклором, хотя и не непосредственные (так, композитор почти не цитирует фольклорный материал). Эти связи определили большую мелодическую свежесть музыки балета – она хорошо запоминается даже неопытным слушателем. Стремление композитора к доходчивости сказалось в некоторых «реминисценциях» - кое-что идёт от традиций «русского музыкального Востока» (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков), есть черты общности и со стилем А. Хачатуряна, особенно в инструментовке (сделанной, кстати, профессионально крепко). Вместе с тем, композитор пользуется и палитрой более современных средств выразительности.

Музыкальная драматургия балета «Песнь поэта» традиционна. Она опирается на две интонационные сферы. В положительной (Поэт, Песня, народ) на первом плане широкий мелодизм, корнящийся в народных песне и танце. В характеристике же отрицательных персонажей (захватчики) использованы национально-нейтральные средства - диссонантность созвучий, неустойчивость интонаций, механичность ритма. Эти две сферы взаимодействуют в резких контрастах – таково, например, «вторжение» темы захватчиков в картину мирного народного быта.

После премьеры «Песни поэта» республиканская пресса справедливо отмечала, что «музыкальная драматургия балета располагает к созданию запоминающихся пластических образов»¹. Постановщик нового балета известный национальный танцовщик, народный артист РСФСР П. Абашеев говорил: «... мы хотели показать, что образ Поэта стал бессмертным, как бессмертно искусство, черпающее свое вдохновение в народе»².

Действующие лица:

Поэт
Песня
Главарь захватчиков
Прислужник
Народ, захватчики, чаровницы

Вступление

Красочное чередование увеличенных трезвучий, звон колокольчиков и фортепиано, приглушенные «вздохи» валторн рисуют картину наступления рассвета. Гобой мягко ведёт безмятежную мелодию – «тему рассвета» (пример 24).

Но образ вступления – это не только картина природы, но и воплощение мысли о будущей победе света над мраком. Поэтому, словно бы продолжая «тему рассвета», звучит главный лейтмотив балета – «тема Песни», мелодия, совмещающая в себе распевность и выразительную декламационность (пример 25).

Действие I

I картина

В «музыкальном портрете» Поэта два контрастных образа. Первый из них выдержан в духе бравурного вальса и отражает импульсивность и темперамент героя. Вторая тема (у струнных) – распевная, в ясно выраженном бурятском национальном складе – раскрывает поэтическую настроенность души героя, её романтическую приподнятость.

Плавный Танец девушек и зажигательный Танец юношей, выдержанные в духе бурятских народных танцев, призваны охарактеризовать народный быт. В следующем танце Поэта с народом разработана первая тема героя.

Важным узловым моментом драматургии балета является эпизод «Вдохновение Поэта, рождение Песни». Здесь у кларнета впервые звучит ещё один важный лейтмотив балета – «тема вдохновения»,

¹ Л а з а р е в а В. «Песнь поэта»// Правда Бурятии.- 1985. - 10 янв.

² Ч е п а к и н А. После премьеры// Молодёжь Бурятии.- 1984. - 15 дек.

родственная «теме рассвета». На кульминации её развития, как некоторый итог, возникает «тема Песни», уже знакомая слушателю по вступлению (пример 25).

В большом Адажио Поэта и Песни развивается вторая «тема Поэта», становясь ещё более эмоционально насыщенной – здесь в аллегорической форме композитор говорит о процессе художественного творчества. Здесь же композитор для того, чтобы показать связь героя с народом, цитирует (единственный раз) подлинный бурятский народный напев («Озеро Кучегир»).

Рождение Песни радует народ – в живом, темпераментном общем танце ярко выражена простодушная радость простых людей. Композитор положил в основу мелодии танца характерную попевку народных танцевальных наигрышей и изобретательно её развил.

Общий танец внезапно обрывается, в действие вступает драматический поворот: на мирную жизнь народа посягают захватчики. Весь оркестр настойчиво «вдалбливает» резкие созвучия, следом за которыми врывается жесткая, угловатая (движение по целотонным тетра хордам) «тема захватчиков» (пример 26).

Чередуясь с аккордами темы захватчиков, у струнных звучит «тема Песни» («ядро» темы, данное в увеличении), приобретшая здесь скорбно-торжественный характер.

Резкие диссонансы завершают действие («Захватчики уводят Поэта и Песню»).

Действие II

II картина

Грозные аккорды Главаря захватчиков предваряют гротескный Танец захватчиков, в ткань которого внедряется «тема захватчиков» (пример 26).

Главарь захватчиков приказывает (вновь звучат его аккорды) привести Поэта и Песню, намереваясь склонить Поэта к измене народу. Сменяют друг друга причудливое Шествие с дарами, томный Танец чаровниц, в котором солирует гобой на фоне струнных, зловещий Танец золотых тельцов – по замыслу авторов либретто в этом эпизоде выражена мысль: «обратная сторона богатства – смерть». Поэт решительно отвергает посулы врагов народа. Тщетно Главарь захватчиков в неистовом танце пытается сломить стойкость Поэта.

Поэт призывает Песню, она напоминает Поэту о страданиях его народа и окрыляет его в борьбе. В эпизоде «Видение» Поэт словно бы видит родную страну и родной народ – вновь звучит тема «рассвета» (пример 24).

Поэт остается непреклонен – в эпизоде «Отказ Поэта от предательства» сталкиваются музыка Танца Главаря захватчиков и «тема вдохновения», она словно бы борется с аккордами «темы захватчиков».

Драматическое напряжение достигает кульминации в «Сцене Главаря и Песни» - Главарь пытается соблазнить Песню золотыми одеждами, они лишают Песню способности взлететь. Поэт срывает их (напряжённо звучит сокращённый вариант «темы Песни»), Песня улетает, Поэт падает под ударами захватчиков.

III картина

В духе мрачного траурного марша выдержано начало эпизода «Шествие. Казнь» - тяжело падают звуки тубы и низких струнных, удары барабана. Поэта ведут на казнь. Зло диссонируют аккорды Главаря, захватчики устраивают вокруг умирающего Поэта буйную оргию.

Но вот борясь с диссонансами «темы захватчиков», возникают в напряжённом звучании струнных интонации «темы Песни» – она, увлекая за собой народ, прилетела на помощь Поэту. Захватчики изгнаны, но Поэт умирает. В эпизоде «Песня и Поэт. Смерть Поэта» с лёгкой печалью звучит «тема вдохновения» - здесь особенно очевидна её близость к «теме рассвета».

Трагический «Плач о Поэте» построен на мелодии со скорбными ниспадающими «интонациями вдоха».

И вот, завершая балет, вновь широко льются лейтмотивные мелодии – «тема рассвета» и «тема Песни» – заключительный Апофеоз прославляет Поэта, не изменившего своему народу. Песни его вечно будут жить в народной памяти.

Симфонические произведения

Поэма «Гэсэр»

В этом произведении Андреев обратился к любимым с детства сказочным образам бурятского народного эпоса «Гэсэр». Богатство содержания народных преданий, народная мудрость вдохновили композитора на создание драматически насыщенной музыки. Симфоническая поэма «Гэсэр» Андреева – это одно из тех немногих произведений бурятской музыки, в связи с которыми можно говорить о симфоническом методе развития музыкального материала.

Сам композитор так определил значение трёх основных тем поэмы (она написана в одночастной сонатной форме, со вступлением) – тема народа (вступление), тема Гэсэра-богатыря (главная партия), тема врагов народа (побочная тема). Эти три темы очень различны по характеру, поэтому музыке поэмы свойственны острые контрасты и напряженное развитие.

Тема народа (вступление) – это лаконичный напев, несколько напоминающий народные песни. В ней выражается мысль о народной мудрости и печали народа, страдающего от набегов врага (пример 27).

Центральный музыкальный образ, тема Гэсэра (главная партия) – образ энергичный, волевой, но в то же время, добродушный, благодаря мягкому тембру валторны, играющей тему (пример 28).

Теме Гэсэра противопоставлена тема врагов его народа (побочная партия). Она представляет собой причудливо-зловещий марш, в котором преобладают жёсткие, словно бы стучащие звучания деревянных духовых, фортепиано, струнных.

Контраст народно-песенного начала, заключенного в теме Гэсэра, и условно-гротескного в теме врагов усиливается и развивается в разработке поэмы, построенной в форме трёх волн нарастания. В процессе развития главная тема (Гэсэр) всё больше приобретает черты героичности, тогда как побочная (враги Гэсэра и его народа) становится суетливее и словно бы мельче. В итоге тема Гэсэра динамизируется и вытесняет побочную тему (её нет в репризе), что воспринимается как тезис «герой побеждает врагов».

Развивается и вступительная тема, причём композитор значительно трансформирует её, включив в разработку (в виде эпизода). Лирически преображённая, эта тема истолковывается автором уже как образ Алма-Мэргэн – смелой и прекрасной подруги Гэсэра.

Инструментовка поэмы сделана профессионально, с хорошим знанием оркестра.

Поэма «Гэсэр» неоднократно исполнялась в Улан-Удэ, а также звучала в Москве – в концертах бурятской национальной музыки (1970).

Симфониетта

Андреев определил образный строй своей одночастной Симфониетты (1983) как «музыка о юности и для юности». Жизнерадостное настроение, бодрое движение, светлый колорит, свойственные этому произведению, воплощали радостное мироощущение молодежи страны Советов.

Бурятский национальный колорит музыки Симфониетты связан с пентатонизмом мелодики, с использованием характерных ангемитонных интонаций и оборотов, но, вместе с тем, композитор пользуется более современными выразительными средствами (например, политональностью), органично соединяя их с национальными.

Структура одночастной Симфониетты – сонатная (с эпизодом в заключительном разделе разработки). Выбор музыкального материала, его изложение и развитие, архитектура целого, инструментовка обнаруживают профессиональную умелость автора.

Симфониетта открывается изложением главной партии (у струнных) – энергичной, моторной (в непрерывном движении) темы. Её начальные обороты построены в пентатоническом ладу, но «внедрение» звуков, не входящих в бесполутоновый звукоряд, интонационно обостряет и активизирует мелодическую линию (пример 29).

Короткая связка ведёт к теме побочной партии – певучей мелодии лирического плана. Второе проведение побочной темы содержит политональный оттенок – линии скрипок контрапунктирует линия альтов, образуя остро диссонирующие вертикали.

Разработка Симфониетты построена на развитии варианта первого мотива главной партии, побочная тема проводится в разработке почти без изменений, являясь «лирическим отступлением». В процессе развития рождается новый лапидарный мотив, энергичное изложение которого у труб ведёт к

кульминации разработки. Завершает разработку лирический эпизод – в нём солирующие фагот и гобой неторопливо «поют» бурятскую народную мелодию «В тальнике».

В сокращённой репризе звучит только тема главной партии, фразы которой чередуются с неожиданными остановками движения (словно бы напоминанием о сфере побочной партии, которая в разработке не представлена).

Симфониетта Андреева с успехом исполнялась в Улан-Удэ, Москве и в Монголии.

Сюита «Герои Гражданской» для оркестра бурятских народных инструментов

Четырехчастная сюита «Герои Гражданской» для оркестра бурятских народных инструментов написана Андреевым вскоре после окончания консерватории, в 1970 году, и исполнена оркестром Бурятского радио и телевидения.

В этот период Андреев с большим увлечением пополнял репертуар коллектива. Тембровые особенности ОБНИ, характер звучания отдельных инструментов закономерно привели композитора к поискам национально окрашенных музыкальных образов. В пьесах для оркестра встречаются мелодии, близкие народным песням, ритмы популярных народных танцев. Но Андреев не ограничивался простыми жанрово-бытовыми музыкальными зарисовками, а стремился к воплощению более сложных и обобщённых тем (поэма «Из прошлого», «Героическая поэма») и, конечно, обращался к более сложным приёмам музыкальной выразительности, к более сложным формам (в поэмах, например, к сонатным). Не усложняя тематического материала (он остаётся родственным фольклорному), Андреев усложнял и обогащал приёмы его развития.

Композитор умело пользовался красочными возможностями бурятского народного оркестра – «матовую», приглушённую звучность хуров, «шуршащее» вибрирование чанз, «тающие» звуки иочина. Он удачно чередовал и противопоставлял группы оркестра, добиваясь и полноты, и прозрачности в зависимости от художественных намерений. Отметим, например, задумчивый «хор» ансамбля хуров, которому контрапунктирует мелодия гобоя (здесь он вступает «в роли» бишхура) в лирической пьесе «Осенняя степь» (Первая часть «Сюиты» в 3-х частях), «игрушечные» звучности «Танца кукол» (Первая часть «Детской сюиты»), торжественный запев вступления «Юбилейной увертюры» (посвященной 50-летию Бурятии).

Наиболее популярным из сочинений Андреева для бурятского народного оркестра стала его сюита «Герои Гражданской». Четыре части сюиты воспроизводят картины истории Забайкалья.

В Первой части сюиты – «Едут красные конники» – преобладает движение, импульсивные ритмы. В основе части лежит очень удачно найденный композитором мелодический образ, в котором автор органично соединил черты народной песенности (мелодия, например, пентатонична) и песен Гражданской войны (пример 30).

Композитор развил этот мелодический образ, меняя его тембровое изложение, добавляя полифонические элементы (подголоски к теме).

Вторая часть сюиты – медленная. Она рисует ночной привал красных партизан («У партизанского костра»). Часть открывается задумчивым, в духе лирической народной песни, напевом флейты (она напоминает здесь народный инструмент лимбу). Песенный образ развёртывается, звучность растёт, а затем вступает новый образ – живой, в танцевальном ритме, который легко воспринять как картину лихой пляски у костра.

Тягучие, скорбные звуки басовых хуров открывают Третью часть – «Бойцы хоронят командира». Пьеса строится на развитии одного образа и постепенном затихании звучности, чем создаётся зримая картина постепенного удаления траурной процессии.

И, наконец, торжественный финал сюиты («Слава героям!») решён в духе энергичного, в быстром темпе, марша.

«Музыка для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано»

Умение мыслить в музыке, логично развивать музыкальный материал особенно сказались в этой камерно-инструментальной пьесе Андреева. Композитор не дал программного объяснения своему произведению, напротив того, он подчеркнул его непрограммность в предельно обобщённом названии – «Музыка для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано», то есть указал лишь на исполнительский состав (фортепианный квинтет), но не определил ни образного строя, ни хотя бы общего настроения. Но в беседе с автором этой книги композитор высказал мысль о том, что связывает содержание музыки своего квинтета с образами молодости, с темой становления личности молодого человека середины XX столетия.

Квинтет написан в одночастной сонатной форме. Тематический материал его составляют тема вступления, тема главной партии и две темы побочной. Контраст тематизма ведёт к напряжённому развитию в пьесе.

К числу наиболее ярких относится тема вступления, в которой композитор обратился к остро диссонирующим созвучиям и политональным сочетаниям (пример 31).

Тема главной партии, подвижная и напористая, своей энергией дополняет образ вступления (пример 32).

Этой паре тем резко контрастируют две темы побочной партии – обе они распевные, родственные народной мелодике.

Развитие тематического материала идёт очень интенсивно. Композитор сопоставляет и «сталкивает» контрастные образы, находит в них новые грани и возможности. Развитие начинается уже в экспозиции, а небольшая разработка складывается из двух волн – первая завершается драматизированным проведением материала побочной у фортепиано (с эффектной деталью – в глissандо правая рука движется по белым клавишам, а левая – по чёрным), вторая волна представляет собой полифонический приём – фугато на теме главной партии. Реприза пьесы значительно динаминизирована.

В квинтете Андреев удачно соединил пентатонический национальный мелос с некоторыми современными приёмами изложения и развития (политональность, полиладовость, сонорность).

И не случайно на III съезде композиторов РСФСР Г.В. Свиридов назвал квинтет Андреева среди удачных творческих опытов композиторов национальных республик¹, а в 1976 году партитура квинтета была выпущена Всесоюзным издательством «Советский композитор».

Сюита «Детские картинки» для фортепиано

Андреев с особым увлечением пополнял учебный фортепианный репертуар, им написаны детские фортепианные циклы и ряд фортепианных миниатюр, предназначенных для исполнения учениками детских музыкальных школ. Эта музыка отличается простотой и ясностью склада, разнообразным использованием выразительных возможностей фортепиано, свежестью бурятского национального колорита.

Среди фортепианных пьес Андреева выделяется его сюита «Детские картинки» – цикл из семи программных фортепианных миниатюр. В центре сюиты – образ детства, сельской природы (первоначальное название сюиты было «Летом в деревне»).

Первая пьеса «Цыплята» – легкое, изящное скерцо, в котором преобладают неожиданные акценты, суетливое движение и прихотливая смена динамических оттенков рисуют шутливую музыкальную картину «птичьего двора».

Ко второй пьесе – «Тараканище» – автор сделал примечание: «по К. Чуковскому». Сказочно-комический образ «героя» создан с помощью диссонирующих созвучий (через всю пьесу проходят повторяющиеся секунды), использования гулко-низкого регистра фортепиано и исполнительского приёма стаккато.

Третья пьеса – «В сумерках кто-то поёт за улусом» – привлекает своей мягкой и задушевной лиричностью. В среднем регистре спокойно звучит распевная мелодия, напоминающая лирические

¹ Сов. культура. – 1973. – 16 ноября

народные напевы. Прозрачное, чуть намеченное сопровождение тонко подчёркивает мелодическое обаяние темы (пример 33). В лаконичной по объёму пьесе композитор достигает развития, благодаря постепенному обогащению фактуры и тональным сдвигам.

Четвёртую пьесу – «Бегаем по лужам» - композитор строит на непрерывном движении в левой руке на фоне повторяющихся созвучий правой. Это – картинка весёлой детской игры, проникнутая ощущением счастливой беззаботности детства.

Контрастом к предыдущей выступает пятая пьеса – «На улице дождь и мне очень грустно». Задумчивая пентатоническая мелодия неторопливо движется, сопровождаемая «капающими» звуками фигурации. Композитор удачно передал настроение мимолётной детской печали.

Шутливый «диалог» низких и высоких звуков проходит через всю шестую пьесу – «Как поссорились и помирились внучка с дедушкой». Соответственно «программе» в пьесе два раздела - быстрый («ссора») и медленный («примирение»).

Последняя, седьмая пьеса цикла – «Что я видел во сне?» - носит шутливо-фантастический характер.

Романсы

С 1970-х годов Андреев стал одним из композиторов, которые внесли большой вклад в развитие жанра романса в бурятской музыке.

Удачей композитора явилась его баллада «Я - коммунист» (сл. К. Ильина в переводе на русский язык М. Львова). В основе баллады лежит сдержанный, чётко ритмованный речитатив, энергичный маршевый ритм складывается во впечатляющий образ.

Близка по стилистике к этой ещё одна баллада Андреева «Мунко Саридак» (сл. М. Шиханова) о первом бурятском поэте-комсомольце.

Достижением Андреева стал его популярный в республике романс «Когда растает снег в горах» (сл. Д. Улзытуева). Элегический, задушевный образ романса складывается из эмоционально-напряжённой мелодической линии и прозрачных, словно бы «холодных» аккордов партии фортепиано (пример 34). Композитор нашёл выразительный рисунок вокальной партии и развил его в трёх строфах романса, дополнив постепенным обогащением сопровождения. В итоге возникла впечатляющая вокальная миниатюра, достоинства которой известный советский музыковед А. Сохор определил так: «Здесь гораздо меньше нот, меньше приёмов, но они строго отобраны и «бьют» прямо в цель»¹.

Романс «Размышление» (сл. Д. Жалсараева) – образец использования Андреевым подчёркнуто речитативного склада мелодики. Разнообразие ритма оживляет мелодическую линию и в целом композитор достиг немалой выразительности. Отметим и своеобразие гармонического языка (квартовые созвучия), дополняющего национальный колорит этого романса.

Хоровые произведения

Андреев много работал и в области хоровой музыки, написал хоровой цикл на слова бурятских поэтов, а также целый ряд хоровых миниатюр. Многие хоровые коллективы в Улан-Удэ и в районах Бурятии регулярно включают его хоры в свой репертуар.

Композитор разнообразно использовал возможности хорового жанра – как широкие распевные мелодии-кантилены, так и приёмы инструментального плана. Среди его хоровых миниатюр (чаще без сопровождения) встречаются различные составы – женский, мужской, смешанный. В основе всех лежит преимущественно пентатоническая в бурятском складе мелодика, но, вместе с тем, композитор пользовался многими, подчас довольно острыми выразительными средствами.

В пьесе для женского хора без сопровождения «Спящая мать» (сл. Ц.Б. Бадмаева) композитор начал с переключек первых и вторых альтов, образующих «терпкие» секунды. На этом диссонирующем фоне сопрано ведут неторопливую, в просторном переменном метре мелодию, несколько напоминающую бурятские народные лирические напевы (пример 35).

В хоре «Ночь» (сл. Д. Жалсараева) Андреев применил аккордовое сложение хоровых партий. Трехчастная композиция хора основана на контрасте прозрачной фактуры крайних разделов, где наблюдается постепенное движение к четырёхголосию, и плотных созвучий середины. А в целом, хор «Ночь» - это выразительный образ родной природы.

¹ Сохор А. В союзе с поэтическим словом// Сов. музыка.- 1973. - № 8. - С. 9

Своеобразно построен женский хор «Ночью в степи» (сл. Д. Жалсараева), в нём есть черты, воспринятые от старинного жанра русской музыки – канта: двухголосие первых и вторых сопрано опирается на неторопливую мелодическую линию альтов. Сходные черты есть и в миниатюре для женского хора «Осень» (сл. Д. Мадасона), где первые и вторые сопрано часто ведутся параллельными терциями (приём, очень свойственный кантам), альты поддерживают их выдержанными звуками.

Миниатюра для смешанного хора «Месяц и звёзды» (сл. Д. Жалсараева) построена на перекличке голосов. Начавшееся у сопрано и альтов движение передаётся мужским голосам, а затем весь хор объединяется в аккордовом сложении.

Черты бурятской народной песенности удачно воспроизводятся в небольшой пьесе для смешанного хора «Картинка из прошлого» (сл. Д. Улзытуева). Как старинный народный напев звучит первая фраза басов. Движение других голосов опирается на «стоячий» (выдержанный) бас. Композитор гибко чередовал полифоническое и гармоническое сложение голосов. А целое – яркая музыкальная зарисовка.

Песни

Андреев, как и другие композиторы республики, работал не только в крупных формах, но и регулярно обращался к массовой песне. Многие его песни – такие, как «Мой отчий край – долина Баргузина» (сл. Н. Дамдинова), «О родной земле» (сл. Д. Жалсараева), «Брат и сестра» (сл. Г. Чимитова), написанные в 1980-е годы, приобрели в республике широкую популярность. Очень быстро разошёлся тираж его авторских сборников, выпущенных в 1981 и 1988 годах Бурятским книжным издательством. В сборники вошли песни, романсы и хоровые миниатюры композитора.

Тематика его песен широка – в ней представлена патриотическая тема, лирика, зарисовки жизни и быта Забайкалья.

В патриотических песнях Андреев нередко использовал традиционные приёмы – маршевый ритм, аккордовое изложение партии сопровождения, характерные мелодические обороты. Таковы, например, песни «Памяти героя» (сл. Ц. Галсанова), «Друзья, приезжайте» (сл. Д. Жалсараева) и другие. Но часто композитор вносил свежие краски в традиционные формы, благодаря большей остроте гармонического языка (отметим, например, остро звучащие секунды в аккомпанементе песни «Памяти героя») и развитию музыкального образа песни.

Среди патриотических песен Андреева особенную популярность приобрела песня «О родной земле» на слова Д. Жалсараева, не случайно избранная, как упоминалось, в качестве Гимна Республики Бурятия. Остаётся в памяти слушателя широкая, распевная мелодия песни (пример 36). Композитор варьирует ритм каждой фразы напева, варьирует и аккордику фортепианного сопровождения, что создаёт ощущение логичного развития, ведущего к кульминации, весело завершающей всё произведение.

В круге песен, воспевающих красоту родного края, отметим песню «Тунка» (сл. Л. Тапхаева). Она привлекает своей щедрой мелодичностью, полнозвучностью намеренно несложного сопровождения фортепиано, свободной естественностью структуры. В песне «Тунка», как и в ряде других песен Андреева последних лет, большое инструментальное вступление, как бы приближает некоторые из них к жанру романса.

В духе живой молодёжной песни решена «Песня водителя» (сл. Г. Чимитова). Ясность мелодической линии, чёткий аккордовый аккомпанемент, энергия движения складываются в жизнерадостно устремлённый музыкальный образ.

Очень большую популярность приобрела и песня Андреева «Брат и сестра» (сл. Г. Чимитова). Композитор посвятил её первому исполнителю этой песни, выдающемуся бурятскому певцу, народному артисту СССР Д. Дашиеву. Популярность песни «Брат и сестра» объясняется искренностью и теплотой высказывания, выразительностью мелодических оборотов, близких к народной песенности. Удачно претворён здесь традиционный приём русской советской массовой песни 1920-1930-х годов – смена во второй фразе минора на параллельный мажор. В бурятской пентатонической песне это сделано впервые (пример 37).

Среди молодежных песен Андреева выделим песню «Лети, наша песня» (сл. Ц. Цыремпилова) – в быстром движении, устремлённую и энергичную.

В 1989 году Всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила пластинку с записью десяти лучших песен Андреева в исполнении известной бурятской певицы Г. Шойдагбаевой.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для музыкального театра

Песнь поэта, балет (либретто М. Заславского и Л. Линховойна)	1984
Гэсэр, опера (либретто Д. Турбада, бурятский перевод Г. Чимитова)	2002

Для солистов, хора и симфонического оркестра

Ленин, симф. улигер, для солиста (баритон), смешанного хора и оркестра (сл. А. Тороева)	1968
О Родине пою, кантата (сл. Ц. Галсанова)	1977
Учитель мой – Ленин, оратория для солиста (бас), смешанного хора и оркестра, в 8-и частях (сл. Н. Дамдинова)	1980
Драматическая ода «Интернационалу» для хора и оркестра (сл. С. Ангабаева)	1983
Голос обелиска, кантата-реквием для хора и оркестра (сл. Д. Жалсараева)	1985
Буревестник, оратория для чтеца, смешанного хора и оркестра (сл. М. Горького)	1987

Для симфонического оркестра

Гэсэр, симф. поэма	1969
Симфониетта	1983

Для оркестра бурятских народных инструментов

Герои Гражданской, сюита в 4-х частях: (1. Едут красные конники. 2. У партизанского костра. 3. Бойцы хоронят командира. 4. Слава героям!).	1970
Родные края, сюита в 4-х частях (1. Осенняя степь. 2. Степная дорога. 3. Утро. 4. Танец).	1971
Из прошлого, поэма	1971
Детская сюита в 3-х частях: (1. Пионерский марш. 2. Танец кукол. 3. Рассказ бабушки о прошлом).	1972
Саяны, поэма	1973
Юбилейная увертюра	1975

Для камерно-инструментальных составов

Струнный квартет, в 3-х частях	1966
Музыка для 2-х скрипок, альты, виолончели и фортепиано (одночастный квинтет).	1967

Для фортепиано

5 пьес (1. Шествие. 2. Народная песня. 3. Видение. 4. Танец. 5. Фуга).	1965
Вариации	1965
Фантастический танец	1966
«Детские картинки», сюита в 7-и частях (1. Цыплята. 2. Тараканище. 3. В сумерках кто-то поёт за улусом. 4. Бегаем по лужам. 5. На улице дождь и мне очень грустно. 6. Как поссорились и помирились внучка с бабушкой. 7. Что я видел во сне?)	1977
Детский альбом (1. Жалоба. 2. Песенка. 3. Козёл-забияка. 4. Обиженный ослик. 5. Солнышко садится. 6. Народная мелодия. 7. Бабочка. 8. Ночью в лесу. 9. Едут красные кавалеристы. 10. Весёлая песенка (юмореска). 11. Колыбельная. 12. Танец весёлых поросят. 13. Эвенкийская мелодия. 14. Песенка о дожде. 15. Кот Василий – большой лентяй).	1978

Для хора без сопровождения

Цикл хоров: Дикие волны Байкала (сл. В. Петонова); Утро (сл. И. Кима); Монголка-мать (сл. Ш. Нимбуева); У солдатской могилы (сл. В. Кузнецова); Награда (сл. Д. Хилтухина); Месяц и звёзды (сл. Д. Жалсараева); Лунная ночь (сл. Н. Дамдинова); Спящая мать (сл. Ц-Б. Бадмаева); Колесо (сл. Ч. Цыдендамбаева); Что за шум над рекою поднят? (сл. Д. Улзытуева)	1973-77
Обработки бурятских народных песен	1973-75
Два цикла хоров (сл. А. Бадаева)	1983
Росы в степи, цикл хоров (сл. бурятских поэтов)	1984

Для голоса с фортепиано (романсы)

Я – коммунист (сл. К. Ильина)
Мунко Саридак (сл. М. Шиханова)
Когда в горах растает снег (сл. Д. Улзытуева)
Три романса (сл. Д. Жалсараева) (1. Размышление. 2. Две встречи. 3. День, прожитый тобой).
Цикл романсов (сл. сов. поэтов-фронтовиков)
Цикл романсов (сл. Ш-С. Бадлуева)

Для голоса с фортепиано (песни)

На сл. Д. Жалсараева: О родной земле (Гимн Республики Бурятия): Берегите друг друга.
На сл. Н. Дамдинова: Мой отчий край - долина Баргузина; Как ведётся на этой земле.
На сл. Ц. Галсанова: Уда.
На сл. М. Самбуева: Кукушка; Родине-матери; Слава Родине.
На сл. Л. Танхаева: Тунка.
На сл. А. Жамбалова: Родину пою.
На сл. Ц. Цыремпилова: Лети, наша песня.
На сл. Г. Дашабылова: Комсомольцы двадцатых...
На сл. Г. Чимитова: Брат и сестра; Песня о матери; Берегите свою любовь; Родная сторона; Песня о друзьях.
На сл. А. Бадаева: Иволга.

Для голоса с фортепиано (обработки)

15 бурятских народных песен

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О А. АНДРЕЕВЕ

1. К у н и ц ы н О. Симфонический улигер «Ленин»// Правда Бурятии.-1970. -14 янв.
2. К у н и ц ы н О. Обещающее начало // Правда Бурятии.- 1971. - 31 окт.
3. К у н и ц ы н О. В поисках средств выразительности//Молодежь Бурятии.-1977. -12 ноября,
4. К у н и ц ы н О. Развивая национальные традиции// Сов. музыка.- 1977. - № 3.
5. Имени комсомола Бурятии//Молодежь Бурятии.- 1982.- 30 окт.
6. К у н и ц ы н О. Песни о родной земле// Молодежь Бурятии. - 1982.- 6 ноября.
7. В Обкоме КПСС и Совете Министров Бурятской АССР (о присуждении республиканских премий)//Правда Бурятии. - 1984.- 5 июля.
8. Чествование лауреатов республиканской премии// Правда Бурятии.- 1984.- 5 окт.
9. Ч е п а к и н А. После премьеры// Молодежь Бурятии.- 1984.-15 дек.
10. К у н и ц ы н О. «Песнь поэта»// Буряад унэн.- 1984.-28 дек.- На бурят. яз.
11. Л а з а р е в а В. «Песнь поэта»// Правда Бурятии.- 1985.-10 янв.
12. Авторский вечер композитора// Правда Бурятии.-1986.- 9 марта.
13. А ю р о в В. В гостях – артисты// Заря коммунизма (Иволгинск).- 1986.- 25 дек.
14. Б а ш к у е в а Л. Праздник бурятской песни// Правда Бурятии.- 1987.- 5 марта.
15. Ц и б у д е е в а Н. Песни родной земли// Правда Бурятии.- 1988.- 25 мая.

16. *Андреев А.* Волшебная сила музыки// Заря коммунизма. (Иволгинск) - 1989. - 7 окт.
17. *Жалсанов А.* Творческие концерты А. Андреева// Заря коммунизма.- 1989. -8 ноября
18. *Жалсанов А.* Авторские концерты прошли успешно// Заря коммунизма.- 1989.- 9 дек.
19. *Дарханова Л.* Успех – в творческом поиске// Жизнь Иволги.- 1991.- 15 окт.
20. *Русинова О.* И удивит нас мелодией новой// Правда Бурятии.- 1991.-27 апр.
21. *Бараева О.* «...Светом тёплым солнечным полна»// Правда Бурятии.- 1992. -22 июля
22. *Жимбуева Т.* У Бурятии теперь есть герб и гимн, как у любого нормального государства // Бурятия.- 1995.-21 апр.
23. *Лазарева В.* Андреев Анатолий Андреевич// Союз композиторов Республики Бурятия: К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ, 2000.
24. *Лазарева В.* Своей музыкой он очищает наши души// Бурятия.- 2001.- 19 апр.
25. *Рубцова В.* 60 лет со дня рождения композитора А.А. Андреева // Знаменательные и памятные даты по Бурятии на 2001 год. Библиографический указатель. - Улан-Удэ, 2001.
26. *Лазарева В.* Песни, рождённые сердцем// Бурятия.- 2002. - 5 июня
27. *Бадмаринчинов Н.* На сцене - национальная опера// Бурятия.- 2003.- 4 июля
28. *Усович В.* Абай Гэсэр выходит на сцену// Правда Бурятии.- 2004.- 19 февр.
29. *Гончикова Н.* «Прошрое, дальнее, позабытое напоказ рассыпаем горстью...»// Бурятия.- 2004.- 20 февр.
30. *Дугарова Т.* Бурятский государственный театр оперы и балета. А. Андреев. «Гэсэр»// Муз. обозрение.- 2004.- № 3.
31. *Андреев Анатолий Андреевич.* [Некролог]// Бурятия.- 2004.- 25 сент.

ЮРИЙ ИРДЫНЕЕВ

Творчество композитора Юрия Ирдынеева отличается яркостью музыкальных образов, жанровым разнообразием, оригинальностью музыкально-выразительных средств, до него не применявшихся в бурятской национальной музыке. Каждое его новое произведение всегда с интересом встречается широким кругом слушателей.

Юрий (Цыбикжап) Ирдынеевич Ирдынеев родился 26 августа 1941 года в селе Амгалантуй Бичурского аймака Бурятии. В школьные годы пел в хоре, самоучкой играл на фортепиано. В 1958 году стал учащимся дирижерско-хорового отделения Улан-Удэнского музыкального училища имени П. И. Чайковского. Позже был переведён на фортепианное отделение в класс Г. П. Анисимовой-Перминовой и одновременно на теоретико-композиторское отделение, где его наставниками были композиторы Д. Д. Аюшеев и Б. Б. Ямпиров. В годы учёбы увлекся игрой на фортепиано, много писал для этого инструмента, в том числе оригинальную виртуозную пьесу «Бурятская токката». Для дипломной работы выбрал сочинение Концерта для фортепиано с оркестром. Завершённая к экзамену первая часть концерта подтвердила большую творческую одарённость молодого музыканта.

В 1964 году после окончания училища Ирдынеев поступил на композиторский факультет Горьковской консерватории, но через год по состоянию здоровья оставил учёбу. Был преподавателем Новоселенгинской и Кижингинской детских музыкальных школ, Улан-Удэнского педагогического училища, работал как пианист-аккомпаниатор в Бурятской филармонии. В эти годы сочинял преимущественно массовые песни и стал широко известен как композитор-песенник. В 1970-м году Ирдынеев продолжил учёбу в музыкальном вузе – в Новосибирской консерватории имени М. Глинки, в классе известного советского композитора Г. Н. Иванова, который неоднократно отмечал не только одарённость молодого композитора, но и его настойчивость, умение работать. За годы учёбы он написал несколько десятков произведений, среди которых кантата для баса и фортепиано «О солнце, о Ленине» (на стихи поэтов северных народов), «Лирическая поэма» для тенора и хора (сл. А. Плитченко), многочисленные камерные пьесы.

В качестве дипломной работы при окончании в 1975 году консерватории Ирдынеев представил крупное произведение – «Героическую симфонию» в 4-х частях.

По возвращении в Бурятию Ирдынеев преподавал в музыкальном училище, а в 1981-84 годах являлся художественным руководителем ансамбля песни и танца «Байкал». В 1976 году принят в Союз композиторов, в 1979-84-м годах был членом Правления СК Бурятии, в 1984-1995-м – ответственный секретарь Правления СК и одновременно преподаватель музыкального училища, а с 1995-го перешёл на творческую работу.

Важной чертой облика Ирдынеева-композитора всегда была увлечённость творчеством, обращение ко всё новым для него формам высказывания в музыке. Им написано более четырёхсот произведений, в том числе крупных – опера, балет, оратории и кантаты, симфонии и симфонические поэмы, камерные пьесы, песни. Начав с продолжения традиций бурятских композиторов старшего поколения – его учителей, Ирдынеев постоянно искал новые для бурятской музыки выразительные средства и приёмы, стремясь органично соединить национальное начало с общечеловеческими средствами. Свой новый стиль он нашёл в развитии на национальной основе многих современных для середины прошлого века средств – гармонических (сонорные созвучия), полифонических (линейность), оркестровых и хоровых (особое расположение групп, дающее «стереофонический эффект»), чем значительно обогатил бурятскую музыку.

Как и большинство композиторов, работавших в советский период, Ирдынеев неоднократно обращался к традиционной для того времени патриотической тематике, отразив её во многих массовых песнях, а также в крупных вокально-симфонических произведениях – этот жанр был близок композитору: ещё в консерваторские годы он написал несколько кантат.

В 1977-м в список произведений Ирдынеева вошли сразу две большие композиции – кантата «Песнь о Великом Октябре» и оратория «Ода революции».

В одночастной кантате «Песнь о Великом Октябре» (сл. Ш. Нимбуева) для солиста-баритона, детского и смешанного хоров и симфонического оркестра Ирдынеев, согласно содержанию стихов, изобразил картины жизни страны от дней революции до событий 1930-х годов – строительства метро в Москве (здесь композитор ввёл впечатляющий звукоизобразительный эпизод «поезд метро»), покорения

Северного полюса и других вех предвоенных лет. Запомнилось прозрачное звучание детского хора, где композитор разработал подлинный народный напев тех времён.

Ораторию «Ода революции» (сл. М. Самбуева) отличают большие масштабы – в её 10-и частях композитор «задействовал» двух солистов (сопрано и тенора), чтеца, смешанный хор и симфонический оркестр увеличенного состава. Содержание оратории – взволнованный рассказ о революции и о её главном герое – народе. Музыка оратории национальна по складу, благодаря пентатоничности главных тем-мелодий. Кроме того, в тематизм включены мелодии гимнов – «Интернационала» и «Марсельезы».

Одной из самых больших творческих удач Ирдынеева стала его «торжественная оратория» (авторское определение жанра) «Аппассионата», написанная композитором к конкурсу вокально-симфонических произведений 1980-го года. Необычен текст оратории – это монтаж фрагментов правительственных документов, обнародованных к открытию мемориала В.И. Ленина в Ульяновске в апреле 1970-го. Замысел музыкального произведения на текст, непривычный для переложения на музыку, большая и разнообразная информация, заключённая в тексте, поставили перед композитором сложную творческую задачу, которую Ирдынеев успешно разрешил.

Семичастная оратория «Аппассионата» написана для солистов (сопрано и тенора, а также баса, выступающего в необычной роли чтеца), детского и смешанного хоров и большого симфонического оркестра, в составе которого многочисленны ударные, в том числе и необычные – пионерские барабаны. Хору поручены самые разнообразные формы вокальной речи: от хоровой декламации до широких певучих мелодий-кантилен. Соответственно богат и комплекс средств музыкальной выразительности (гармонических, полифонических и оркестровых). И несомненно, что музыка «Аппассионаты» не может не привлекать эмоциональностью, искренностью высказывания, органичностью претворения национальных по характеру приёмов.

Торжественная оратория «Аппассионата» Ирдынеева исполнялась в праздничных концертах, была записана на радио. После одного из концертов композитор В. Усович говорил, что произведение Ирдынеева «являет собой новое слово в развитии кантатно-ораториального жанра. Более того, она трансформирует этот жанр. В многонациональную музыку нашей страны вошла ещё одна важная страница»¹.

Ценным вкладом в художественную культуру республики стал хоровой цикл Ирдынеева «Бурят-Монгольские духовные песнопения», завершённый в 1998 году.

Творческие труды Юрия Ирдынеева были отмечены званиями заслуженного деятеля искусств Бурятии (1985) и заслуженного деятеля искусств России (1993), а в 1992-м композитору была присуждена Государственная премия Республики Бурятия за балет «Лик богини».

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Балет «Лик богини»

Осенью 1978 года Ирдынеев завершил партитуру балета «Лик богини» на либретто Г. Майорова по новелле монгольского писателя Б. Ринчена «Рука богини», в которой повествуется о молодом художнике из ламаистского монастыря – он стал первым, для кого прообразом религиозных скульптур послужила «земная» девушка, возлюбленная художника. Для композитора этот сюжет явился не столько поводом для воспроизведения картин жизни и быта монастыря, сколько основой для воплощения «вечных тем» – борьбы добра со злом, бессмертия истинных художественных ценностей. Музыкальные образы балета впечатляюще отразили мысль о всепобеждающей силе человеческих чувств, могуществе подлинно новаторского искусства, черпающего вдохновение в реальности жизни, о неизбежной победе света над мраком.

В партитуре балета «Лик богини» Ирдынеев ещё шире, чем в предыдущих своих сочинениях, использовал современные выразительные средства, но, вместе с тем, вполне ощутима и национальная окраска музыки – этого, конечно, требовал сюжет литературного первоисточника. Во многих эпизодах балета привлекает слух мелодичность, уходящая корнями в народную (бурятскую и монгольскую) песенность. Отразилась в музыке и богатая ритмика народных эпических сказаний. Национально-специфическое есть и в инструментовке (например, это сказывается в обилии разнообразных ударных).

¹ Усович В. Слушая «Аппассионату»...//Правда Бурятия.- 1981.- 5 февр.

Музыкальная драматургия «Лика богини» основана на контрастном противопоставлении образов. Первая сфера (Мастер, Возлюбленная, их друзья) характеризуются распевностью и мелодической широтой (пример 38).

В другой музыкальной сфере (Владыка, Бритоголовый, монахи) господствуют подчёркнутая амелодичность, резкость интонаций, механичность ритмов (пример 39).

Здесь же композитор воспроизводит музыкальный колорит старинной ламаистской обрядовости, обращаясь к приёму стилизации (такова, например, сцена «Молебен и обрядовые действия»).

Разрастание и эмоциональное обогащение мелодической сферы и постепенное вытеснение ею противоположных образов – таково направление развития музыкального материала в балете, чем выражена главная идея всего произведения.

Изобретательно проявил себя Ирдынеев в инструментовке балета – в партитуре встречается немало интересных тембровых находок. В своеобразном «инструментальном» плане использован в музыке балета хор, поющий без слов.

Богатство музыкальных образов, свежесть и национальная окраска музыки делает партитуру «Лика богини» интересным и художественно ценным материалом для хореографического воплощения.

В декабре 1978 года в концерте симфонического оркестра Бурятской филармонии впервые прозвучали 6 фрагментов из «Лика богини», с интересом встреченные слушателями. А в 1990 году балет был поставлен Бурятским театром оперы и балета (балетмейстер О. Игнатьев).

Действие балета происходит в Монголии в XVI-XVII веках

Действующие лица:

Мастер-ваятель

Возлюбленная Мастера

20 изваяний, созданных Мастером в память своей возлюбленной

Владыка

Бритоголовый

Монахи, феодалы, слуги. Ученики и помощники Мастера

Акт I

Вступление

Взволнованно и напряжённо звучит хоровой вокализ, основанный на старинном протяжном песнопении (пример 40).

Вначале его поют тенора, затем присоединяется весь хор. Этот эмоционально насыщенный вступительный вокализ воспринимается как гимн мечте человека о прекрасном в жизни, о высокой любви, о полноте земного существования.

I. Смотр творений ваятелей. На монастырском дворе духовные сановники во главе с Владыкой и знатные феодалы оценивают новые культовые скульптуры. Создание молодого Мастера-ваятеля одобрено, скульптуру уносят в новый храм.

Этот эпизод композитор поручил одним ударным инструментам – их приглушённый стук, шорох, звон складываются в причудливую звучность, рисуя музыкальную «атмосферу» старинного монастыря.

II. Дуэт Мастера и его Возлюбленной. Все уходят, в монастырском дворе остаются только Мастер и его Возлюбленная, ранее скрывавшаяся среди учеников и помощников Мастера (вход в монастырь запрещен для женщин). Лирический напев флейты-соло раскрывает взаимные чувства героев (пример 38).

Музыка возлюбленных внезапно прерывается – на неустойчивых, как бы изломанных интонациях строится фраза фагота: это Бритоголовый, тайно наблюдавший за свиданием юноши и девушки, выходит из укрытия.

III. Монолог Бритоголового. Зло и саркастически-насмешливо «ворчит» солирующий фагот-это тема Бритоголового, в дальнейшем олицетворяющая злое начало (пример 39).

Бритоголовый – тоже храмовый художник. Он фанатичный приверженец канонического искусства и, поняв теперь, что Мастер сделал Возлюбленную «моделью» своих религиозных изображений, обвиняет молодого художника в богохульстве. Бритоголовый требует, чтобы Мастер немедленно и навсегда удалил девушку из храма.

Мастер резко возражает Бритоголовому, тот грозит проучить его.

IV. Молебен и обрядовые действия. В храме устанавливают изваяние богини милосердия, созданное Мастером.

Монотонные звуки контрабасов и виолончелей, акценты ударных, красочные созвучия струнных и валторн метко воспроизводят манеру старинной восточной «модальной» музыки – мелодическое начало едва намечено, на первом плане ритм и тембровый колорит.

V. Интрига. Дуэт Владыки и Бритоголового. Вновь зло «ворчит» фагот – Бритоголовый доносит Владыке на Мастера, «украшая» свой рассказ всевозможными небылицами.

VI. Мастерская. Тем временем Мастер продолжает вдохновенно трудиться. В музыке, изображающей его за работой, ощущаются живые ритмы народного танца. Рядом с Мастером его Возлюбленная, которая тоже одарена способностью к ваянию.

За работой Мастера откуда-то подсматривает Бритоголовый – звуки фагота «выдают» его тайное присутствие.

VII. Второй дуэт Мастера и Возлюбленной. У струнных и деревянных широко развита мелодия влюблённых (пример 38), внезапно обрывающаяся на диссонирующем созвучии – в мастерскую является Владыка в сопровождении Бритоголового.

VIII. Воля Владыки. В зловещей тишине литавры излагают угловатую тему Владыки. Он приказывает Мастеру отправиться в паломничество в далёкие страны. Неистово взлетают пассажи, как вскрики боли диссонируют созвучия струнных, передавая страдания разлучаемых влюблённых.

IX. Третий дуэт Мастера и Возлюбленной. Расставание. В музыке дуэта резко сменяют друг друга образы драматических порывов и безнадёжной опустошённости – Мастером и Возлюбленной овладевают трагические предчувствия.

X. Монолог Возлюбленной. Оставшись одна, девушка мучительно страдает. В этом эпизоде появляется новая тема (родственная бурятской народной лирической песне), экспрессивное звучание которой в тёплом, близком человеческому голосу, тембре скрипок передаёт душевные переживания героини (пример 41).

Постепенное истаивание звучности, словно бы уход в тишину, в забытие завершает эпизод.

XI. Монахи. Подношение Бритоголового. Монах подносит Возлюбленной чашу с каким-то напитком. Тревожные шорохи и шумы, внезапный «вскрик» валторн – всё это говорит о зловещем «подтексте» поступка Бритоголового.

Акт II

XII. Возвращение Мастера. Вернувшись после долгого отсутствия Мастер узнаёт о смерти Возлюбленной. Бурно-порывистая музыка эпизода рисует душевные метания героя.

XIII. Наваждение. Страдания Мастера, потерявшего любимую, приводят его на грань потери рассудка. В галлюцинациях он видит религиозное представление «Цам» (композитор вновь обращается к приёмам культовой музыки), причудливые ритуальные маски в воспалённом воображении Мастера превращаются в зловещие живые лица с чертами Владыки и Бритоголового. Слышится дикий смех (здесь к оркестру присоединяется мужской хор). Ученики и помощники удерживают Мастера, пытающегося покончить с собой.

XIV. Горечь утраты. Оплакивание. Музыка любви Мастера и девушки приобретает в этом эпизоде черты траурного шествия. Слово отдалённый звон слышатся созвучия медных и фортепиано.

XV. Эклога¹. Видение Возлюбленной. В мире природы, в бескрайней степи ищет Мастер утешения – в переливах фортепиано, звоне треугольника, лёгких взлётах флейты словно бы оживают «голоса природы». Природа дарит Мастеру видение Возлюбленной – сменяют друг друга музыкальные образы их первых встреч. Мастер устремляется к видению, оно исчезает. Заключение эпизода рисует новый взрыв воспоминания Мастера.

¹ Эклога – род стихотворения, посвященного красоте природы.

XVI. Грёзы. Четвёртый дуэт Мастера и Возлюбленной. Вновь видение – Мастеру кажется, что он встречается с Возлюбленной. В новом оркестровом наряде звучит экспрессивная мелодия из Монолог Возлюбленной (пример 41). Щемящая душевная боль Мастера ощутима в выразительном пении солирующей скрипки, в нежных звуковых арабесках челесты, в терпких созвучиях хора.

XVII. Мастерская. Вдохновение. Память о Возлюбленной, видения её прекрасного образа вдохновляют Мастера на создание новых изваяний, каждое из которых отразит бессмертные черты его Возлюбленной. Ширится, захватывает весь оркестр тема вдохновенного труда Мастера.

XVIII. Лик богини. Мастер создаёт совершенное произведение искусства – статую богини милосердия с лицом Возлюбленной. Утро, солнце. Статую уносят в храм.

Вновь – теперь торжественно и светло – звучит в хоре мелодия старинного протяжного песнопения, знакомая слушателю по вступительному вокализу (пример 40) – это гимн свету, разуму, любви.

На мощном фоне хора и оркестра чтец-рассказчик (в микрофон) повествует о прототипе главного героя балета – монгольском художнике XVI-XVII веков Занабазаре.

«Бурят-монгольские духовные песнопения»

Над этим масштабным произведением для смешанного хора без сопровождения Ирдынеев работал почти десятилетие (1989-1998). К теме буддийского религиозного культа композитор обращался в балете «Лик богини» и ещё в некоторых сочинениях, а в хоровом цикле выразил своё отношение к культу с большой полнотой. По воспоминанию композитора, он «с детства под влиянием матери, набожной и мудрой женщины, с пиететом относился к буддийской религии, к соблюдению религиозных традиций. Оставаясь светским по убеждениям человеком, вместе с тем, хранил в душе и веру в высший разум»¹.

А непосредственным стимулом к работе над духовными песнопениями явилось посещение Бурятии в конце 1980-х годов главой всех буддистов мира Далай-ламой. Текст произведения стали подлинными буддийские мотивы (мантры), а также стихи бурятских поэтов и самого композитора.

Мелодическое начало представлено несколькими подлинными религиозными напевами-гимнами, которые Ирдынеев записал в различных дацанах, а большинство мелодий сочинено самим композитором, соединившим в них черты дацанского мелоса с оборотами современной бурятской массовой песни. При многоголосной обработке избранного мелодического материала композитор широко пользовался традиционными европейскими гармоническими и мелодическими средствами, и также теми приёмами, какие сложились в творчестве бурятских композиторов старшего поколения, а сложные средства, применённые Ирдынеевым, например, в его «Героической симфонии» или струнном квартете памяти Дондока Улзытуева, здесь отсутствуют, причиной чего закономерно стали «стремление быть ближе к народным истокам и необходимость обращения к как можно более обширной слушательской аудитории»².

Сочиняя «Бурят-Монгольские духовные песнопения», Ирдынеев, по его словам, «хотел, чтобы могущественные мантры-заклинания великих божеств и живое трепетное звучание человеческого голоса в душах страждущих заронили зёрна успокоения и уравновешенности, даже малые всходы которых станут урожаем радости приобщения к необъятной мудрости и обретения всесильных покровителей-учителей»³.

Композитор достиг своей цели, слушатели высоко оценили его произведение, причём подчёркивалось, что его буддийские хоры «подобно медитации над мантрами, приводят слушателя к успокоению, к возникновению молитвенного настроения»⁴. А известный врач-тибетолог Э. Базарон подчеркнул, что «Слушая песнопения Ю. Ирдынеева, человек может отвлекаться от повседневных мирских забот, успокаивать своё тело и душу, восстанавливать функциональное состояние, интерес и веру в жизнь»⁵.

В «Бурят-Монгольские духовные песнопения» входят 60 номеров (сакральное - священное число буддийского культа), причём некоторые представляют собой минициклы – включают несколько небольших самостоятельных хоров.

¹ Полякова О. «Бурятские духовные песнопения» Ю. Ирдынеева // Образование и культура XXI века. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000. - Т. II. - С. 54. - Таким было первоначальное название произведения.

² Полякова О. «Бурятские духовные песнопения» Ю. Ирдынеева // Образование и культура XXI века. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000. - Т. II. - С. 56. - Таким было первоначальное название произведения.

³ Правда Бурятии. - 1995. - 24 окт.

⁴ Гончикова Н. Новое сочинение Юрия Ирдынеева - подарок верующим и неверующим // Бурятия. - 1995. - 20 окт.

⁵ Цибушева Н. Культовая музыка лечит // Бурятия. - 1997. - 25 дек.

Обратимся к разбору некоторых номеров хорового цикла.

В хоре № 13 композитор изложил подлинный буддийский напев в типично узком диапазоне (квинта), чередующийся с монотонным (в прямом смысле этого понятия – на повторяющемся одном тоне) речитативом. Хор начинается речитативным двухголосием альтов и басов (в октаву). Затем следует краткий полифонический эпизод – альты и басы меняются по вертикали узкообъемной мелодической фразой подлинного буддийского гимна, затем он звучит в трёхголосном изложении и, наконец, в четырёхголосии, в котором сочетаются полные секстаккорды и квартсекстаккорды с трезвучиями без терции (сакральный напев в партии альтов, его вариант – у басов) (пример 42)¹.

Полифоническое трёхголосие имитационного типа наблюдается в хоре № 25. Хор начинается с кратких имитаций в двухголосии (альт и бас, иногда расходящиеся по вертикали до децимы), а в последнем разделе сопрано и тенор настойчиво имитируют друг друга, бас при этом выполняет роль органного пункта, а целое воспринимается как возвышенное высказывание (пример 43)².

Очень часто композитор применяет контрастно-тематическое полифоническое сложение, а также постоянно совмещает (в одновременности или чередуя) гармонические вертикали с мелодическим развитием отдельных голосов хора. Так, хор № 23 имеет указывающий на это подзаголовок «*Canon and choral*» (пример 44)³.

«Бурят-Монгольские духовные песнопения» Ирдынеева – талантливое произведение, открывшее новую страницу в национальной музыке Бурятии.

Вокально-симфонические сценки «Сарказмы Будамшу»

В ноябре 1983 года в Улан-Удэ впервые прозвучало очень своеобразное произведение Ирдынеева «Сарказмы Будамшу» на текст народного поэта Бурятии Д. Жалсараева⁴.

«Сарказмы Будамшу» – это воплощение в музыке образа героя бурятских народных сказок, преданий и легенд, защитника угнетённых, остроумца Будамшу, «бурятского Ходжи Насреддина». Стихи Жалсараева впитали в себя мудрые мысли, едкую иронию, сочный народный юмор, вложенные народом в уста своего любимца. Своеобразие поэзии Жалсараева подсказало композитору и своеобразную форму сочинения, что отразилось в необычном жанровом определении – «вокально-симфонические сценки в лицах». Сценки построены как диалог Будамшу с друзьями и недругами.

Конечно, это ставит перед исполнителем немалые трудности, поскольку он должен создавать не только вокальный образ, но и, в известной степени, сценический. Композитор писал своё сочинение в расчёте на мастерство известного бурятского оперного певца, народного артиста СССР Д. Дашиева, который и создал яркий образ Будамшу.

По музыкальному языку «Сарказмы Будамшу» продолжили линию, наметившуюся в сочинениях Ирдынеева в конце 1970-х – начале 1980-х годов, это органичное соединение национальных по колориту элементов с острыми, свежими приёмами изложения и развития. В «Сарказмах Будамшу» композитор гибко чередует различные формы вокальной речи (распевная мелодика, речитатив, ритмованная разговорная речь), достигая этим метких образных характеристик.

В партитуре «Сарказмов Будамшу» восемь эпизодов, шесть из которых являются сценками-диалогами, а ещё два представляют собой инструментальные прелюдию и постлюдию. Всё сочинение идёт словно бы на едином дыхании, складываясь в прочное целое, благодаря ясному национальному стилю. Скрепляет композицию и лейтмотив «хохочущей толпы» (нисходящее хроматическое движение в оркестре), напоминающий о себе почти во всех эпизодах. Кульминация цикла – его лирический V эпизод.

I. Инструментальная прелюдия построена на непрерывном живом движении в оркестре – эта картина многолюдного шумного сборища, которое с нетерпением ждёт появления Будамшу.

¹ Содержание текста: молитва-мантра основателя ламаизма Цзонхавы.

² Содержание текста: старинная буддийская молитва.

³ Перевод текста: «Ишу прибежища в Учителе, в Будде, в его учении и общине его последователей».

⁴ Ж а л с а р а е в Д. Бурятские напевы. – М.: Сов. Россия, 1980.

II. Среди толпы – весёлый и остроумный Будамшу. Легко и свободно льётся его речь, на любой вопрос он даёт остроумный ответ. Сопровождая его высказывания, в оркестре звучат элементы лейтмотива «хохочущей толпы».

III. Самодовольный нойон, обиженный невниманием Будамшу, выговаривает ему (угловатая, тяжеловесная ритмованная речь): «Не уважаешь меня, так уважай мой чин!». На широком распеве, с насмешкой отвечает ему любимец бедняков (пример 45)¹.

IV. Быстрое, суетливое движение струнных изображает пьяных гуляк, зазывающих Будамшу в свою шумную компанию. Едкая реплика остроумца вновь вызывает неудержимый хохот окружающих.

V. Эта сценка резко контрастирует предыдущим – медленный темп, прозрачные аккорды струнных, переливы арфы, мелодия колокольчиков складываются в образ, который можно определить как «лирический ноктюрн» - Будамшу летней ночью лежит в степи и размышляет, глядя на покрытый звёздами небосвод.

VI. Возвращается оживлённый ритм оркестра. Мелодия этого эпизода напоминает народный напев-наигрыш. Это ещё один «музыкальный портрет» Будамшу, высказывающего свои жизненные убеждения: «Когда я вижу счастливых людей, счастлив и я».

VII. Лёгкий бег струнных, насмешливый шорох малого барабана, неожиданные акценты – вновь Будамшу едко высмеивает глупца, считающего себя мудрецом.

VIII. Инструментальная постлюдия словно бы подводит итог сказанному («музыкальное резюме», по словам автора) – здесь вновь появляются (в сокращении) основные темы всего сочинения – живое движение прелюдии, лейтмотив «хохочущей толпы», реплики Будамшу, который продолжает обращаться к народу, но мы уже не слышим, о чём они говорят.

Кантата «О братстве народов»

Этому одночастному вокально-симфоническому произведению, написанному в 1982 году и посвящённому 60-летию образования СССР, композитор предпослал подзаголовок «Забайкальская кантата» - в стихах Б. Дугарова, ставших основой кантаты, повествуется о братской дружбе всех народов, живущих в Советском Забайкалье.

Одночастная кантата для ансамбля солистов (сопрано, альт, тенор, бас), смешанного хора и большого симфонического оркестра состоит из трёх разделов. В качестве главной темы композитор избрал мелодию известной русской сибирской народной песни «Славное море, священный Байкал». Мелодия эта не проводится полностью, но её характерные обороты пронизывают всю ткань кантаты. С этим главным образом сопоставляются другие, в том числе в бурятском национальном стиле. Отметим эпический напев о строителях БАМа (пример 46).

Есть в музыке кантаты и интересные звукоизобразительные эпизоды – плеск байкальских волн, бодрый шум бамовской стройки.

Симфонические произведения

«Героическая симфония»

В 1975 году, оканчивая Новосибирскую консерваторию, Ирдынеев написал четырёхчастную симфонию - вторую симфонию в истории бурятской музыки (первая была написана Д. Аюшеевым в 1943 году).

«С самого начала, - вспоминал композитор, - мне было ясно, что это сочинение будет музыкальным рассказом о трудных годах Великой Отечественной войны и о нашей великой Победе. И не только потому, что тогда близилась важная дата – 30-летие Победы, а, прежде всего, в давнем желании передать в музыке своё преклонение перед героями войны, попытаться по-своему выразить мысль о несокрушимом единстве народов нашей страны, вложить в музыку искреннюю скорбь о тех потерях, которые понесла наша страна и моя семья».

¹ Перевод: «Чин – как скамья без человека. За что же пустую уважать?»

Программа симфонии выражена в названии «Героическая симфония» и в посвящении, обозначенном на титульном листе партитуры: «Победе советского народа в Великой Отечественной войне».

Отражая в симфонии военную тему, Ирдынеев пошёл по трудному пути – в его произведении нет противопоставления положительной («нашей») и отрицательной («вражеской») тем, нет ни «батальных», ни маршевых образов. Поэтому содержание симфонии понимается как динамический психологический музыкальный портрет молодого человека, становление личности которого совпало с грозными годами испытаний для всего нашего народа.

Если говорить о влиянии классики и современной советской симфонической музыки, которого не мог избежать молодой композитор, то оно сказывается в напряжённости развития, в интенсивной драматургии тембров, в стремлении отразить жизнь во всей её сложности и противоречивости.

Круг музыкально-выразительных средств, избранных композитором, широк и сложен, но сложность эта не самоцельна, она оправдана сложностью содержания. Симфония рассчитана на большой оркестровый состав («тройной») с рядом редких инструментов. Композитор применил приёмы изложения и развития, ранее не встречавшегося в бурятской музыке. Однако это не помешало ему сохранить связи с бурятской национальной почвой, но, конечно, они стали сложнее – композитор отказался от цитирования народных мелодий, он искал обобщённые способы передачи национального начала, что в симфонии сказалось в пентатоничности мелодий и отдельных мелодических оборотов, в кварто-квинтовом строении созвучий, особенностях инструментровки. Есть в симфонии и моменты прямой связи с бурятским фольклором – эта тема второй части, напоминающая старинный эпический напев (пример 48).

Четырёхчастный цикл «Героической симфонии» исполняется без перерыва. Первая часть сразу же вводит слушателя в атмосферу драматических потрясений и душевных порывов. «Душа героя постепенно закаляется в горниле войны», – так сам автор определил содержание первой части. Конструктивный замысел части заключается в том, что из начального созвучия (построенного из секунд и остро диссонирующего) постепенно развёртываются мелодические линии (пример 47).

Непрерывное движение и неуклонное динамическое нарастание (автор условно определил форму Первой части как «сквозная токката») ведёт к кульминации, завершающей всю часть.

Вторая (медленная) часть, как уже отмечалось, имеет более открытый национальный характер. Её содержание – это выражение народной скорби, всенародный плач о павших на поле боя. Поэтому композитор положил в основу второй части мелодию в народном духе, напоминающую скорбное эпическое повествование певца-сказителя. Композитор нашёл для этой мелодии и яркую, национально специфическую окраску – проникновенное соло альты здесь явно напоминает звучание хура (пример 48).

Эта часть особенно насыщена полифоническими приёмами, благодаря чему достигается напряжённая выразительность.

Третья часть по своему характеру перекликается с первой – это снова «сквозная токката», вновь стремительно-вихревое движение струнных продолжает развёртывать мелодическую энергию, заключённую в начальном созвучии.

В финале «Героической симфонии» Ирдынеев изобразил массовую картину – победивший народ празднует свою Победу. В форме финала есть черты рондальности, а в качестве рефрена выступает музыкальный образ звукоизобразительного плана – хроматическое нисходящее (словно бы «низвергающееся») движение создаёт ощущение шума, дыхания и возгласов большой массы людей (пример 49).

В эпизодах рондо введено множество различных тем – мелодия в духе народной песни, бурятский танец ёхор, русская плясовая («Подгорная»), танец в характере лезгинки. Эти оживлённые и радостные образы сопоставлены с музыкой, напоминающей медленный марш, причём его мелодия постепенно объединяется с интонациями русской народной песни «Эй, ухнем!». Кроме того, в тематическом материале финала ощутимы отдельные обороты Гимна СССР и «Интернационала», а также скорбной темы второй части симфонии. Есть в финале ещё один звукоподражательный образ – подражание перезвону кремлёвских курантов. В стремительной смене тем в финале есть черты «кинематографичности».

Впервые прозвучавшая в 1977 году «Героическая симфония» Ирдынеева сразу оставила впечатление интересного и талантливого произведения и стала заметным этапом на пути становления и развития бурятской национальной симфонической музыки.

«Драматическая поэма»

Одночастная «Драматическая поэма» (1979) для камерного состава оркестра (струнные, ударные, труба и тромбон) – произведение лирико-психологического плана. В её музыке отразились сложные переживания, напряжённый полёт мысли и романтические порывы, поиски и сомнения. Основной замысел «Драматической поэмы» автор определил так: «преодоление противоречивых настроений обогащает героя, делает его более стойким, но борьба ещё не окончена».

В поэме три основных музыкальных образа. Первый из них – комплекс остро диссонирующих созвучий, образ душевного потрясения и острой скорби. Эта тема в дальнейшем многократно возвращается, подчас неожиданно, словно навязчивая мысль, владеющая сознанием героя.

Первой теме контрастирует и в то же время дополняет её вторая, излагаемая солирующей трубой. Этой теме свойственны определённые интонационно-ритмические национальные черты (пентатоничность лада, ритмическая свобода, напоминающая о народной песенности). Возволнованность этого образа, романтическая приподнятость позволяют определить его как образ мечты, как отражение лирического «я» героя. А третья тема-мелодия – остроритмованная, импульсивная – воспринимается как образ драматического порыва. Композитор подчеркнул в ней национальные черты: пентатоничность мелодии сочетается со своеобразием изложения – унисон струнных инструментов на фоне ударов барабана (пример 50).

Композитор интенсивно развивает этот материал, свободно чередуя темы, гибко переходя от полифонического сложения к гармоническому, умело пользуется колористическими возможностями избранного им оркестрового состава. Развитие начинается сразу же за первым изложением всех тем. Первая волна разработки ведёт к временной победе злого, нечеловеческого, словно бы механического начала («свист струнных в высоком регистре, продолжительные соло ударных»). Вторая большая волна захватывает весь оркестр. В этом неуправляемом потоке звучания струнных, стуке ударных, тревожном грохоте железного листа (такой необычный «инструмент» включён композитором в оркестр) постепенно вновь «кристаллизуется» комплекс первой темы, которая и возвращается здесь как кульминация всего развития.

В репризе напряжённости первой темы и драматизму третьей противостоит мудрая лиричность второго музыкального образа, получившего здесь благодаря новому оркестровому изложению уверенность и энергию. Но душа героя окрепла ещё не вполне – об этом говорят слушателю завершающий эпизод в ритме траурного марша (здесь мы узнаём характерный оборот траурного марша из фортепианной сонаты Ф. Шопена), скорбный дуэт трубы и тромбона и заключительное истаивание звучности струнных – уход в тишину.

В «Драматической поэме» Ирдынеев удачно совместил национальные музыкально-выразительные средства (в первую очередь, пентатоничность мелодики) с рядом современных приёмов изложения и развития (контролируемая алеаторика, миниатюрный коллаж, трактовка оркестровых средств). Благодаря этому поэма воспринимается как современное произведение в национальном стиле.

Маленькая симфония

Маленькую симфонию (*Sinfonia piccola*) для камерного оркестра (1980) композитор адресовал юным любителям музыки. Четыре части симфонии лаконичны, ясны по языку и просты по форме. Ирдынеев, по его словам, стремился в симфонии нарисовать музыкальные картинки жизни детей, передать жизнерадостность детского мировосприятия.

Музыка симфонии национальна по колориту, что ощущается в мелодике (пентатонический лад), квартовых и квинтовых созвучиях. Есть национальные черты и в очень прозрачном оркестровом изложении (в симфонии использован камерный состав).

Подвижная и живая Первая часть написана в сонатной форме, причём темы главной и побочной партии не контрастируют, а скорее дополняют друг друга. По мелодике они близки пионерским песням Ирдынеева. В большой по масштабам части есть развития, темы обретают новые оркестровые «наряды».

Вторая часть – это небольшое скерцо, открывающееся оживлённым дуэтом флейты и кларнета (пример 51).

Эта музыка легко вызывает в воображении картину беззаботных детских игр.

Миниатюрная Третья (медленная) часть несёт в себе черты колыбельной, благодаря мерному «качанию» главной темы, приглушённости оркестровых красок, что создаёт ощущение тишины, покоя.

Финал симфонии несколько более масштабен. Форма его близка к рондо-сонатной, а роль рефрена выполняет тема в характере бодрого пионерского марша. Ей контрастирует другая тема – более певучая, лирическая по характеру.

Малая симфония Ирдынеева – первое бурятское симфоническое произведение, предназначенное для детей. В 1980 году она с успехом исполнялась в концерте симфонического оркестра Бурятской филармонии.

Камерный концерт «Весенние наигрыши»

Это пятичастное сочинение своеобразно – оно словно бы занимает промежуточное место между симфоническим и камерным жанрами. Композитор написал его в 1974 году, будучи студентом Новосибирской консерватории и посвятил своему педагогу, известному композитору, профессору Г.Н. Иванову.

По словам Ирдынеева, он хотел в «Весенних наигрышах» изобразить картины весенней природы Бурятии. Кроме того, в концерте своеобразно преломились впечатления от знакомства композитора с книгой о бурятских национальных орнаментах – украшениях для одежды и утвари. Возникла оригинальная мысль «перевести» эти орнаменты на язык музыки. Конечно, бурятские орнаменты должны были воплотиться в музыке национальной по стилю. И композитор не только сочинил мелодии в бурятском духе, но и, что у него встречается очень редко, использовал подлинный народный напев – песню «Сэнжидма».

Исполнительский состав своеобразен – в партитуру концерта вошли флейта, кларнет, альт, виолончель, контрабас и набор ударных, причём все вместе они звучат только в финальной Пятой части, а в других они выступают в различных комбинациях. Вот, например, Первая часть – это дуэт флейты и кларнета. В красочных переливах этих инструментов можно ощутить, как автор словно бы любуется музыкальными «арабесками», звуковыми «узорами». Во Второй части к флейте и кларнету добавляются струнные и преобладает чёткое скерцозное движение. Третья часть поручена только одному кларнету, который явно подражает здесь звучанию бурятского народного духовного инструмента биш-хура. В конце этой части композитор нашёл очень яркий юмористический эффект – многократно повторяющиеся попевки воспринимаются как «застывание на месте». Состав начала Четвёртой части тоже очень оригинален – контрабас и большой барабан. Приглушенно-шуршащая, таинственная звучность этого ансамбля порождает мысль о каких-то сказочно-фантастических образах. В Пятой, финальной части «Весенних наигрышей», написанной в форме рондо, соединяются все исполнители. Содержание части можно представить себе, как картинку народного веселья. С блеском, изобретательно разработана подлинная народная песенная мелодия «Сэнжидма».

Камерные произведения

Соната для фортепиано

Написанная ещё во времена учёбы в консерватории, соната для фортепиано (1971) Ирдынеева явилась первым в бурятской музыке произведением этого жанра. Хорошо владея инструментом, композитор часто писал для фортепиано, овладел приёмами фортепианного изложения, что в полной мере сказалось в сонате.

Соната представляет собой трёхчастный цикл (части идут без перерыва), построенный по традиционному принципу чередования разных по характеру и темпу частей.

Первая – медленная и задумчивая – напоминает своеобразный хорал, она выдержана в аккордовом сложении. Бурятский национальный колорит определяют терпкие квартовые созвучия (пример 52).

Фактура изложения постепенно расширяется, захватываются крайние регистры, а после насыщенной кульминации наступает успокоение, излюбленное композитором «истаивание» звучности.

Вторая часть сонаты представляет собой полифоническую форму – ричеркар, тема которого своего рода инструментальный речитатив. В его ритмо-интонационном строе ощутимы влияние напевов бурятских эпических сказаний (пример 53).

Проводя эту импульсивную тему поочерёдно в трёх голосах, композитор достигает большого напряжения, полифоническое изложение постепенно соединяется с кварто-квинтовыми созвучиями (это кульминация части). Двухголосным проведением варианта темы завершается часть.

Третья, финальная часть сонаты – токката, в ней преобладают быстрый темп, резкие акценты, «графичность» фактуры. Токкатный образ дополнен вторым, более мягким, с характерной звучностью параллельных кварт и квинт. Токкатное движение, ещё более энергичное и стремительное, возвращается в заключительном разделе третьей части и завершает собой всю сонату.

Фортепианная соната Ирдынеева – самобытное, национальное по стилю произведение вошло в учебный и концертный репертуар.

Струнный квартет «Памяти поэта» (Элегические стансы)

Летом 1972 года безвременно скончался талантливый бурятский поэт Дондок Улзытуев. Его стихи широко известны не только у нас в республике, но и по всей стране – его сборники «Олений рог», «Ая-Ганга» и другие в считанные дни исчезли с прилавков книжных магазинов.

Композитор с детства хорошо знал поэта, они были добрыми друзьями. Ирдынеев, как и другие поклонники таланта бурятского поэта, ценил в стихах Улзытуева красоту поэтических образов, лирическую проникновенность, поэтическое мастерство.

И, конечно, неожиданная смерть поэта, которому исполнилось лишь 36 лет, не могла не потрясти композитора: «Из душевной боли при известии о его смерти, - вспоминал Ирдынеев, - внезапно родился драматический музыкальный образ. Так родился замысел произведения, жанр которого – струнный квартет – я тоже нашёл как-то внезапно».

Работа длилась целую зиму, композитор тщательно шлифовал своё произведение. Замысел автора воплотился в форме одночастной пьесы для струнного квартета. Композиция пьесы довольно сложна – она состоит из девяти свободно чередующихся контрастных разделов. Ирдынеев дал квартету подзаголовок – «Элегические стансы», что указывает на «строфическую» форму пьесы, девять её разделов это словно бы девять строф-стансов стихотворения. В музыкальных образах квартета композитор хотел не только выразить свою скорбь, но и передать лирические и драматические настроения стихов Улзытуева, причём не какого-то конкретного стихотворения, а общий дух творчества талантливого поэта. И когда слушаешь музыку квартета, в памяти невольно возникает хорошо знакомые улзытуевские строки.

Резко диссонирующее созвучие открывает пьесу, вызывая ощущение словно бы вскрика от внезапно обрушившегося скорбного известия. Вслед за ним противопоставлены стремительное, порывистое движение (образ душевного порыва) и равномерный, бесстрастный стук смычков по декам инструментов - это образ безнадёжности. Здесь легко вспомнить известные стихи Дондока Улзытуева: «Жестокое время спешит, тебя и меня не жалеет». Быстро сменяют друг друга музыкальные образы, в которых слышатся жалобы, плач, «взрывы» скорбно-драматических чувств. А затем скорбь и душевные порывы уступают место лирическому воспоминанию – тепло и нежно звучит мелодия скрипки, «укладываясь» в воображении в ритм стихов Улзытуева: «Ветер приносит с южных холмов запах степных цветов» (пример 54).

И ещё один эпизод особенно впечатляет. Это звучание струнных в очень высоком регистре - «истаивающий», уходящий в тишину, хорал.

Квартет Ирдынеева – произведение современное по характеру музыкального языка. Композитор использовал в нём сложные и острые приёмы. Но эта сложность не отодвинула на второй план важное качество: музыка квартета воспринимается по стилю, безусловно, как бурятская национальная, что закономерно в музыкальном рассказе-воспоминании о национальном поэте, воспевшем в своих стихах родной край и его людей.

Квартет памяти Дондока Улзытуева не раз исполнялся в республике, записан республиканским радио и относится к числу тех произведений, которые заметно обогатили бурятскую камерно-инструментальную музыку.

Массовая песня — значительная часть творчества Ирдынеева. Ещё до учёбы в консерватории он интенсивно работал в этом жанре, достиг немалых успехов, стал популярен в республике как композитор-песенник. Рост его композиторского мастерства, особенно после окончания музыкального вуза, не мог не сказаться и в области песен: лучшие песни Ирдынеева привлекают внимание певцов-профессионалов и любителей своей мелодичностью, свежо и разнообразно понимаемым национальным стилем, крепкой технической основой.

Песни Ирдынеева неоднократно отмечались на конкурсах. Так, на Всесоюзном конкурсе патриотических песен в честь 50-летия образования СССР (1972) его песня «Эй, Витим!» (сл. В. Лоргоктоева) получила третью премию. Это было значительным достижением молодого автора, если учесть, что на конкурс таких масштабов всегда поступают сотни и даже тысячи песен. Третья премия на республиканском конкурсе, посвящённом 50-летию Бурятии (1973), была присуждена песне «Отчий край» (сл. собств.).

Ирдынеев написал более трёхсот песен, многие из которых прочно вошли в репертуар профессиональных и самодеятельных певцов. Среди этих песен встречаются самые различные по жанру и характеру. Круг тем очень широк — патриотические песни о Родине, пионерские песни, лирика, юмористические сценки.

Широк круг авторов, к стихам которых обращается композитор — это бурятские, монгольские, русские, калмыцкие, якутские поэты. Нередко Ирдынеев писал песни и на собственные слова, выступая под псевдонимами «Ж. Гунгаева», «Ж. Ирдынеева» и даже «Вееныдри» (перевернув свою фамилию). На собственный текст композитор сочинил очень яркую песню «Мы славим СССР». Её чёткий маршевый ритм сочетается с энергичной и одновременно распевной мелодией, а целое привлекает теплотой и искренностью чувства. Труженикам деревни композитор посвятил целый ряд песен тоже на собственные слова: «Сельская трудовая», «Марш трактористов» и другие. На собственные слова композитора написаны и многие его молодёжные песни — «Молодёжный марш», «Молодёжный вальс».

Ярко и свежо композитор раскрывает в песнях тему любви к Родине, к родному краю. Назовём здесь песню «Улан-Удэ» (сл. Д. Улзытуева), мелодия которой свободно и естественно движется в просторном шестичетвертном размере, поддержанная чётким ритмом сопровождения. Среди самых популярных песен Ирдынеева на эту тематику — песня «Согто-Хангил» (сл. А. Жамбалова и Д. Дамбаева), напоминающая бурятский народный напев. И, наконец, отметим очень поэтическую песню «Стрижи над городом» (сл. Н. Нимбуева), посвящённую 300-летию Улан-Удэ (пример 55).

Значительная часть песенного творчества Ирдынеева — лирические песни, большинство из которых написаны на собственные слова композитора. В песне «Лирическое воспоминание» (сл. собственные) привлекает мелодичность, широта дыхания, что подчёркнуто широко расположенными созвучиями, захватывающими почти весь диапазон фортепиано (пример 56)¹.

Мягкая лиричность отличает песни «Где же ответ?», «Всё по-прежнему» (обе на собств. сл.)

Отметим, что в массовой песне Ирдынеева не придерживается строгой пентатоничности, обращается к музыкально-выразительным средствам, свойственным всем общероссийским песням.

Многие из лирических песен Ирдынеева приближаются к жанру романса, благодаря тонкости вокальной линии и разработанности фортепианного сопровождения. Таковы его песни «Где моя любимая?» (сл. М. Самбуева), «Только ты» (сл. Д. Дамбаева), «Не гляди ж во след» (сл. Н. Закусиной). Обогащает последнюю песню вокализ и ритмованная речь.

Есть у него и песни шутивно-юмористического характера — например, песня «Страдание» (сл. собств.), построенная на лаконичной, броской попевке. В песне «Шуточная» (сл. Д. Улзытуева) мягкий юмор соперничает с лиричностью. Удачно выступает композитор и в области детской массовой песни. Обаятельный «ребячливостью» отличается его песня «Солнечный денёк» (сл. В. Донниковой) — рельефна её незатейливая мелодия, выразителен несложный аккомпанемент фортепиано. Те же качества привлекают и в забавной песне «Про овечку и человечка» (сл. Г. Сапгира).

Среди песен Ирдынеева немало мелодий в ритме вальса. К этой танцевальной основе композитор особенно часто обращается в последние годы, сочиняя песни-вальсы на самые различные стихи: «Якутский вальс» (сл. И. Алексеева), «Инзагатуйский вальс» (сл. М. Чойбонова), песни «Чем я тебе

¹ Перевод: «Вспоминаю тебя, жалею тебя...»

обязан» (сл. А. Румянцева), «Молитва любви» (сл. Р. Гамзатова в переводе Я. Козловского) и другие, каждый раз находя иную трактовку традиционного вальсового ритма. Так, в песне «Романс» (сл. Д. Кугультинова в переводе Ю. Нейман) композитор распел стихи известного калмыцкого поэта на неторопливой мелодии, сочетающей выразительные широкие мелодические ходы с плавным их заполнением, что дополняется прозрачной партией фортепиано, фактура которой захватывает глубокий низкий регистр, а в итоге возникает образ задумчивой созерцательности (пример 57).

Работая преимущественно в крупных жанрах – балете, оратории, симфонии, – Ирдынеев не оставляет и массовой песни, создавая интересные и национально-колоритные песенные миниатюры.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для музыкального театра

Лик богини, балет. Либр. Г. Майорова по новелле Б. Ринчена «Рука богини»	1979
Чистосердечная клятва, лирико-комическая опера, либр. А. Арсланова	1985
Несусветный карнавал, мюзикл для детей. Сценарий композитора, стихи Л. Конопляненко. Музыка в соавторстве с сыном композитора С.Ирдынеевым.	1996

Музыка к спектаклям драматического театра

«Кольцо декабриста» Н.Дамдинова	1981
«Мамаша Кураж и её дети» Б.Брехта	1984
«Будамшу» Ц.Шагжина	1984
«Бальжсин хатан» Д.Эрдынеева	1985

Для солистов, хора и оркестра

О солнце, о Ленине, кантата для баса и камерного оркестра, сл. поэтов северных народов	1970
Якутская пастораль, кантата для сопрано, баритона, хора и орк., сл. С.Данилова	1972
Песнь о Великом Октябре, кантата для баритона, детского и смешанного хоров и орк., сл. Ш.Нимбуева	1977
Ода революции, оратория для сопрано и тенора, чтеца, хора и орк.	1977
Аппассионата, Торжественная оратория для сопрано и тенора, детского и смешанного хоров и орк., на тексты правительственных документов к 100-летию со дня рождения В.И.Ленина (монтаж композитора)	1980
Сарказмы Будамшу, кантата для тенора и орк., сл. Д.Жалсараева	1982
О братстве народов, (Забайкальская кантата) для сопрано, альты, тенора, баса, хора и орк., сл. Б.Дугарова	1982
Песнь о братстве, кантата для хора, сл. Б. Дугарова	1985
Ода Победе советского народа в Великой Отечественной войне, одностая оратория для солистов, хора и орк., сл. Н.Дамдинова	1985

Для симфонического оркестра

Героическая симфония, в 4-х частях	1975
Драматическая поэма	1979
Маленькая симфония (<i>Sinfonia piccola</i>) в 4-х частях, для детей	1980
Поэма	1989

Для камерного оркестра

Весенние наигрыши, концерт в 5-и частях	1974
---	------

Для фортепиано с оркестром

Концерт (I часть) 1964

Для камерно-инструментальных составов

Триптих для флейты, гобоя, кларнета и фагота 1970
Соната для скрипки и ф-но, в 3-х частях 1972
Струнный квартет «Памяти поэта» (элегические стансы), одночастный.
Посвящен памяти поэта Дондока Улзытуева (1936-1972) 1973
Триптих *ВАСН* для квартета деревянных духовых 1974

Для фортепиано

Бурятская токката 1962
Три экспромта 1971
Соната, в 3-х частях 1971

Для оркестра чанз

Уянгата поэма (Лирическая поэма) 2000

Для ятага

3 тетради (36 пьес) 1981
Вариации 1981
Соната 1981

Для смешанного хора без сопровождения

Лирическая кантата, сл. А. Плитченко 1971
Венок, цикл, сл. Д. Жалсараева 1981
Заиграевский венок, цикл, сл. Г. Дашабылова 1981
Бурят-Монгольские духовные песнопения, тексты буддийских молитв-мантр
и сл. бурятских и монгольских поэтов и композитора 1992-1998
Мирские молитвы, концерт для хора, тексты православных молитв 1996
Из лирики калмыцкого златоуста, цикл песен, сл. Д. Кугультинова (перевод Ю. Нейман) 1998

Для хора с фортепиано

Ага нютагнай (Прославление Аги), сл. Р. Рабжуева и композитора 1987

Песни

Для голоса (хора) с фортепиано

На собств. сл.: Ты – мой друг; Где же ответ; Сельская трудовая; Всё по-прежнему; Молодёжный вальс;
Мы славим СССР; Песня о Родине; Лирические воспоминания; Звонкой песни слова; Только ты;
Песня трактористов; Страдание; Пой, пой!; Дорогая; Пойми, любимая!; Молодёжный марш;
Комсомольская пора; Песня колхозников; Угадай, девушка; О пионерской песне; *Сэрэнжэдэхэн*;
Встретимся; Найду подругу; Встреча с тобой; Жди меня; На свидание; Здравствуй, мой Хангил;
Зачем?; СССР – наша Родина; Мы идём к коммунизму; Будь готов!; Ты застенчива со мной; Сердце
матери; Твои года; Вперёд!; Спойте, братья; О Родине; Жду встречи; Танец; Солдатский вальс;
Строевая; Счастье матери.

На сл. И. Алексеева: Якутский вальс.
 На сл. А. Ангархаева: Внезапная осень.
 На сл. А. Бадаева: Наш дом любви.
 На сл. Ю. Блинова: Только не влюблённые.
 На сл. М. Батоина: Ойбонтонский вальс.
 На сл. С. Богомазова: Москва – Улан-Батор.
 На сл. Л. Браницкой: Заклинаю; Здравствуй.
 На сл. Л. Вольской: Я стал на работу торопиться.
 На сл. Р. Гамзатова: Молитва любви.
 На сл. Г-Д. Дамбаева: Есть у тебя любовь; Отец и мать.
 На сл. Д. Дамбаева: Комсомол; Прославим нашего Ленина; Только ты.
 На сл. Г. Дашабылова: Дружба-братство; Жди; Лебеди летят.
 На сл. Н. Дерзновенко: О боже всевышний.
 На сл. Ц-Д. Дондоковой: Шёлковый платок.
 На сл. Б. Дугарова: Земля нашей песни.
 На сл. А. Жамбалона и Д. Дамбаева: Согто-Хангил.
 На сл. Д. Жамьяна: Чёрные глаза; В горах.
 На сл. Н. Закусиной: Не гляди ж вослед...
 На сл. Л. Конопляненко: Любит - не любит.
 На сл. Д. Кугультинова: Романс; Седьмое апреля; Элиста.
 На сл. В. Липатова: Строевая забайкальская.
 На сл. В. Лоргоктоева: Эй, Витим!
 На сл. В. Намсараева: Этигелма; Вальс дружбы.
 На сл. Н. Нимбуева: Стрижи над городом.
 На сл. Д. Одонхорло: Еду на свидание.
 На сл. А. Румянцева: Чем я тебе обязан.
 На сл. А. Самбалхундэва: Красивый цветок.
 На сл. М. Самбуева: Где моя любимая?
 На сл. Н. Санджиева: Милая Калмыкия моя.
 На сл. В. Сивцова: Рассвет над Туймадой.
 На сл. В. Сивцова и С. Тапхаева: Кангаласский вальс.
 На сл. Н. Сидаренко: Колыбельная.
 На сл. Л. Тапхаева: Милому другу.
 На сл. А. Тарасова: Вальс Сааскы.
 На сл. Н. Тихонова: Песня о великой дружбе.
 На сл. Н. Тряпкина: Завивай, берёзка, ветви.
 На сл. Д. Улзытуева: Шуточная песня; Улан-Удэ; Воля партии большевиков; Круговорот; Две девушки;
 В глазах моих; Твоя улыбка.
 На сл. О. Фокиной: Ольха.
 На сл. Г. Чимитова: Моя молодость; Лирическая; Село Загустай; Грусть.
 На сл. М. Чойбонова: В раздольной степи; Гимн Джиде; Вальс Инзагатая.
 На сл. Ц. Шагжина: Песня Будамшу; Песня Гэрэл и Будамшу.
 На сл. М. Шиханова: Отчее поле.
 На сл. А. Щитова: Мунко Саридак.

Детские песни

Для хора без сопровождения

На собств. сл.: Переливчатые стаккато терций; Тили-бом, бом-бом; Уменьшительно-ласкательная песенка.
 На сл. В. Берестова: Про петушков; Мишка-лежебока.
 На сл. М. Вайнелайтиса: Ворона.
 На сл. Г. Виеру: Считалочка.
 На сл. О. Высотской: Маки, маки...

На сл. И. Гричаниковой: Мир! Мир! (есть вариант для хора с ф-но)
 На сл. Д. Жалсараева: Попутная.
 На сл. Б. Заходера (из Ю. Тувима): Слава, слава пану Трулялинскому!
 На сл. И. Золотова: Песенка о пурпурной шляпе.
 На сл. Г. Каюкиновой: Солнце повсюду.
 На сл. С. Маршака: Абвгдейка с нами; Сто сорок четыре весёлых чижа.
 На сл. И. Сельвинского: На завалинке.
 На сл. И. Токмаковой: Про малину, про Марину.
 На сл. Э. Успенского: Былина о смешном слонёнке.
 На сл. С. Чёрного: Утешение слонёнку; Песенка девочки, которая нашла своего Мишку.
 На сл. Н. Юсупова: Сыновья.
 На народные сл.: Репка.
 Авторы сл. не указаны: Про уса́тых; Карнавал зверей.

Для голоса с фортепиано

На сл. А. Балабаева: Колыбельная Арюне.
 На сл. Е. Благиной: Осенний вальс.
 На сл. Т. Григорьевой: Песенка гимназистов; Песенка трёх котят; Столько лет тебе, Ассоль?
 На сл. Д. Давиташвили: Я нарисую бабочку.
 На сл. Д. Жалсараева: Руки золотые.
 На сл. Б. Заходера: Дождик.
 На сл. Н. Ивковой: Солнышко.
 На сл. Э. Мошковской: На зарядку.
 На сл. Б-Б. Намсараина: Радуга мира.
 На сл. Я. Питиримова: Смелая песенка.
 На сл. В. Приходько: Одуванчик.
 На сл. У. Раджаба: Мамочка.
 На сл. Г. Раднаевой и Т. Григорьевой: Вальс под солнышком.
 На сл. Г. Сапгира: Про овечку и человечка.
 На сл. Б. Сулимова: Китёнок и трамвай.
 На сл. А. Шибанова: Когда буквы заблудились.
 На сл. М. Шиханова: Улица Ленина.
 На сл. П. Явтыся: Догоню я солнышко.
 Авторы сл. не указаны: Голубая стрекоза; Мотыльки; Спят игрушки-погремушки.

В изложении для фортепиано

На сл. Д. Адучиевой: Дом, в котором живут гномы.
 На сл. И. Алексеева: Победит упрямый Прометей.
 На сл. Б. Борлыковой: От души поём.
 На сл. В. Донниковой: Солнечный денёк.
 На сл. Д. Хуртиновой: Люблю я, люблю я...
 На сл. М. Шиханова: Каникулы.
 На сл. К. Чуковского: Песня радости.
 На сл. М. Ямнова: Чучело-мяучело.
 На сл. А. Яшина: Покормите птиц зимой.
 На народн. сл.: Колыбельная медвежонку.

Обработки народных песен

Наша трава (современная сибирская)
 Доля судьбы (монгольская)

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Ю. ИРДЫНЕЕВЕ

1. К у н и ц ы н О. Мелодии Юрия Ирдынеева// Молодёжь Бурятии.- 1973.- 6 окт.
2. К у н и ц ы н О. Героическая симфония// Правда Бурятии.- 1976.- 28 марта.
3. «Горизонты развития национального творчества беспредельны...». Интервью О.Куницына с Ю. Ирдынеевым// Молодёжь Бурятии.- 1976.- 18 дек.
4. К у н и ц ы н О. Праздничная кантата// Молодёжь Бурятии.- 1977.- 8 окт.
5. Р у с и н о в а О. «...И звучит симфония»// Молодёжь Бурятии.- 1980.-12 янв.
6. В о л ы н ц е в а Т. Первое исполнение оратории//Правда Бурятии .- 1981.-17янв.
7. У с о в и ч В. Слушая «Аппассионату...»// Правда Бурятии .- 1981.- 5 февр.
8. Б у д а е в Ю. «Бурятские песни»// Правда Бурятии.- 1982.- 27 янв.
9. З у б е н к о Д. «Лик богини», высветивший океан жизни// Правда Бурятии.- 1990.- 15 июля.
10. К у н и ц ы н О. И симфонии, и песни// Правда Бурятии.- 1990.- 27 окт.
11. Г о н ч и к о в а Н. «Лик богини»// Правда Бурятии.- 1990.- 28 окт.
12. Ч е р н ы х Е. На сцене театра - премьера// Заря коммунизма (Иволгинск).- 1990.-7 ноября
13. Р у с и н о в а О. Дело не в творческой смелости...// Бурятия.- 1991.- 14 дек.
14. Бенефис композитора// Бурятия.- 1991.- 24 дек.
15. К у н и ц ы н О. «Лик богини»// Бурятия. - 1992.- 28 янв.
16. М а н ж у е в Г. Новый отряд лауреатов// Бурятия.- 1992.- 6 февр.
17. Г о н ч и к о в а Н. Новое сочинение Юрия Ирдынеева - подарок верующим и неверующим//Бурятия.- 1995.- 20 окт.
18. У с о в и ч В. У Истоков нового жанра// Правда Бурятии.- 1995.- 24 окт.
19. Ц и б у д е е в а Н. Духовные песнопения бурят – высокая мистика жизни// Правда Бурятии.- 1997.- 26 ноября.
20. Ц и б у д е е в а Н. Культовая музыка лечит// Бурятия.- 1997.- 25 дек.
3. Д у г а р о в а Т. Ирдынеев Юрий (Цыбикжап) Ирдынеевич// Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ, 2000.
4. П о л ь к о в а О. «Бурятские духовные песнопения» Ю. Ирдынеева// Образование и культура XXI века.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2000.-Т.П
5. Р у б ц о в а В. 60 лет со дня рождения композитора Ю.И. Ирдынеева// Знаменательные и памятные даты. Бурятия. 2001. Библиографический указатель.- Улан-Удэ, 2001.
6. Ц и б у д е е в а Н. Юрий Ирдынеев остался верен себе // Бурятия.- 2004.- 10 июня.
7. К у н и ц ы н О. О семантике лейтмотива сонаты для фортепиано Ю. Ирдынеева// Культурное пространство Восточной Сибири и Монголии.- Улан-Удэ, 2004.- Том I.
8. К у н и ц ы н О. Юрий Ирдынеев: «Я считаю, что высказать уважение другой религии не означает изменить своей вере»// Бурятия.- 2005. – 19 июля.

ГАЛИНА БАТУЕВА

В середине 1970-х годов к композиторским именам в республике прибавилось ещё одно – Галины Батуевой. Её симфоническая поэма, струнный квартет, романсы были тепло встречены музыкальной общественностью Бурятии.

Галина Жигжитовна Батуева родилась 19 марта 1943 года в Улан-Удэ, в семье известных деятелей национальной музыкальной культуры композитора Жигжита Абидуевича Батуева и исполнительницы на бурятских народных инструментах Елизаветы Тимофеевны Ивановой. С детства окружённая звучанием музыки, Галина очень рано увлеклась ею и проявила хорошие музыкальные данные. Училась в центральной музыкальной школе Улан-Удэ у выдающегося педагога-пианиста, одной из основоположниц бурятской музыкальной культуры В. Д. Обыденной.

В 1961-64 годах училась на теоретико-композиторском отделении республиканского музыкального училища, где её педагогом по композиции был ведущий композитор республики Б.Б. Ямпиров. От него и от своего отца унаследовала интерес к бурятскому национальному колориту. В годы учёбы в училище писала преимущественно миниатюры – вокальные и инструментальные.

В 1964 году Батуева поступает на композиторский факультет Горьковской консерватории в класс известного советского композитора А.А. Нестерова, автора кантаты «Сказ о счастье», симфонии, концертов и других произведений. Консерваторию окончила в 1972 году (в связи с перерывом по семейным обстоятельствам). Дипломной работой молодого композитора стала одностанная симфоническая поэма.

С 1972 года Батуева работала в Улан-Удэнском музыкальном училище, вела ряд специальных теоретических дисциплин, возглавляла учебно-методическую комиссию теоретико-композиторского отделения училища.

Музыка Галины Батуевой отмечена мелодичностью, отчётливо выраженным лирическим началом, простотой музыкальной формы, ненавязчиво трактованными элементами национального стиля.

В «композиторском портфеле» Батуевой – Поэма для симфонического оркестра, струнный квартет, камерные пьесы, фортепианные прелюдии, хоры, романсы. Не всё из этого равноценно по художественному уровню – наиболее интересны оркестровая поэма, квартет, романсы. Привлекают внимание своим национальным мелосом пьесы для скрипки и для виолончели с сопровождением фортепиано. В фортепианных прелюдиях заметно влияние классических образцов этого жанра (Скрябин, Прокофьев), более ярки из них те, в которых автор обращается к национальной мелодике, как в Прелюдии си минор.

В концертах и по радио неоднократно исполнялись её сочинения, симфоническая поэма прозвучала в дни VII (юбилейного) пленума Союза композиторов Бурятии. Многие солисты Бурятского театра оперы и балета пели романсы Батуевой.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Симфоническая поэма

Одностанная симфоническая поэма (1972), по словам автора, не имеет конкретной программы. Лирическое начало выражено в поэме в обобщённом плане, это не столько лирический монолог автора, обращённый к слушателю, сколько размышление, перемежаемое с намеченными «общим контуром» картинами природы. Мелодизм поэмы несёт в себе отчётливо выраженное национальное начало – характерные пентатонические обороты, тонко претворённые ритмические формулы.

Для поэмы избрана сложная трёхчастная форма, разделы которой не вносят резкого контраста, что соответствует общему лирическому содержанию произведения.

Вступительный раздел, открывающийся приглушённым вибрированием струнных, на фоне которых чередуются «всплески» деревянных духовых, своей звучностью оттеняет вступление темы крайних частей поэмы. Излагаемая английским рожком при поддержке тремоло струнных, эта тема развёртывается в образ большой выразительности. Его мелодическое обаяние связано с тем, что после продолжительного движения «в рамках» пентатоники она включает остро здесь воспринимающийся полутоновый ход (пример 58).

Мелодическая широта и плавность темы естественно вызывают к жизни полифоническое развитие – в следующем разделе, переданный струнным, фрагмент темы проводится в канонической имитации (это середина простого трёхчастия, в котором написаны крайние части всей поэмы). Новое полное проведение темы у скрипок с контрапунктами деревянных при поддержке всего массива оркестра ещё в большей мере раскрывает её интонационную яркость.

Средняя часть всей формы содержит два музыкальных образа – прихотливые «арабески» солирующего кларнета, в которых ощутимы элементы увеличенного лада и непритязательный танцевальный напев, с особенно ясно выраженными национальными чертами. Широкое нарастание, нагнетание звучности ведёт к сокращённой репризе и лаконичной коде (на материале вступления).

Романсы

Камерно-вокальная музыка Бурятии в 1970-е годы была ещё небогата. Поэтому особенно ценен был вклад молодых национальных композиторов А. Андреева и Г. Батуевой.

Романсы Батуевой на слова Д. Улзытуева мелодичны, уравновешены по форме. Среди них выделяется романс «Ая-Ганга» (1969) – прочувствованный музыкальный образ, который во всей полноте передаёт поэтический настрой стихов Улзытуева. Гибкая мелодическая линия, включающая «полутон на расстоянии», поддержана тонкой красочностью сопровождения (пример 59).

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для симфонического оркестра

Поэма	1972
-------	------

Для камерных ансамблей

Пьеса для скрипки с ф-но	1965
Пьеса для виолончели с ф-но	1966
Струнный квартет в 3-х частях	1972

Для фортепиано

14 прелюдий (цикл)	1964-1965
--------------------	-----------

Для хора без сопровождения

Кедр (сл. В. Кузнецова), Зимний лес (сл. собств.)	1965-1966
---	-----------

Романсы

Ая-Ганга; Просыпается степь...; Ты спишь, моя милая (сл. Д. Улзытуева).	1969
--	------

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Г. БАТУЕВОЙ

1. К у н и ц ы н О. На пути к зрелости// Молодёжь Бурятии.- 1978. - 20 мая.
2. Композиторы и музыковеды Бурятской АССР. Справочник.- Улан-Удэ: изд. СК БурАССР, 1984.

ВИКТОР УСОВИЧ

В 1977 году членом композиторской организации Бурятии стал молодой композитор Виктор Усович. Ныне это опытный мастер, автор многочисленных произведений, в том числе, крупных – опер, симфоний, инструментальных концертов, кантат, с успехом исполнявшихся в Улан-Удэ и во многих городах страны. В некоторых сочинениях он обратился к разработке бурятского музыкального фольклора.

Усович внёс вклад в организацию музыкальной жизни республики, возглавляя Бурятскую филармонию, основав детскую филармонию, а также в музыкальное образование, ведя классы композиции в ДШИ, музыкальном училище (ныне колледже) им. П. И. Чайковского и в Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств.

Виктор Алексеевич Усович родился 16 апреля 1950 года в Улан-Удэ, в семье рабочего-железнодорожника. Большие музыкальные способности будущего композитора проявились уже в раннем детстве. В восемь лет он поступил в класс фортепиано детской музыкальной школы № 1 Улан-Удэ. Очень скоро мальчик заинтересовался сочинением музыки и консультировался у композитора и теоретика А.П. Кудрявцева. В 1966 году, окончив музыкальную и восьмилетнюю общеобразовательную школы, Усович поступил в Улан-Удэнское музыкальное училище, которое окончил по фортепиано в 1969-м (класс Г.П. Анисимовой) и по теории музыки в 1970-м (класс О.И. Куницына). Консультировался по композиции у С.С. Манжигеева.

В 1970-75 годах учился на композиторском факультете Уральской консерватории в классе известного советского композитора, профессора Б.Д. Гибалина. Его учитель высоко расценивал творческие данные ученика: «В. Усович является одарённым музыкантом, активно проявляет себя в учёбе и в общественной жизни вуза. Успехам В. Усовича во многом помогают серьёзность отношения к делу, воспитанность и профессиональная подготовка, полученная в училище»¹.

Уже первые консерваторские работы Усовича привлекли внимание своей содержательностью, богатством творческой фантазии, быстро сложившимся мастерством. Среди них можно отметить фортепианный концерт (на темы бурятских народных песен), концертино для тубы, фортепианную сонату, пьесу для альта, романсы.

В годы учёбы Усович неоднократно выступал в Улан-Удэ, в том числе с большим концертом в апреле 1974 года.

Дипломной работой молодого композитора стала симфония для солиста-баритона, хора и оркестра (1975). Семичастное произведение имеет программное название «Торжественная». Выделяется своей яркостью вторая часть симфонии, написанная на текст знаменитого монолога Павла Корчагина о смысле человеческой жизни из романа Н. Островского «Как закалялась сталь».

За консерваторские годы Усович стал автором большого числа сочинений – двух симфоний, ряда симфонических и камерных пьес, фортепианных и вокальных циклов, хоров и пьес. Интересно он проявил себя и как музыкант-теоретик, написав исследование «К проблеме выявления специфики музыкального искусства».

В 1975-76 годах Усович служил в Советской армии, в 1976-78 занимался в аспирантуре Уральской консерватории, а после успешного её завершения работал в Восточно-Сибирском институте культуры в Улан-Удэ. В 1977 году он принят в члены Союза композиторов СССР, в 1980-1991 годах был уполномоченным Музыкального фонда СССР по Бурятии, в 1984 г. стал членом правления Союза композиторов Бурятии. Преподаёт композицию в Улан-Удэнском музучилище им. П. И. Чайковского, в ДШИ города, с 1979 г. преподаёт в Восточно-Сибирском институте культуры (ныне академия культуры и искусств), с 1999-го – доцент, с 2005-го – профессор, с 1997-го возглавляет художественное руководство Бурятской филармонии, является организатором детской филармонии Бурятии (с 1992 года).

С каждым годом объём творческой работы Усовича увеличивался. Теперь он автор нескольких сот произведений, среди которых одиннадцать опер, два балета, три симфонии, шесть кантат, многочисленные камерные (вокальные и инструментальные) сочинения, песни, музыка к спектаклям Русского драматического театра им. Н. Бестужева. Среди его сочинений отметим, как особенно оригинальные, симфоническую Элегию памяти Галины Отрадновой, вокальный цикл «Горсть песка» на стихи японского поэта Исикава Такубоку, цикл «Акварели» для детского хора на слова Д. Улзытуева, Б. Дугарова и А. Улзытуева, «Песню об Улан-Удэ» на стихи А. Щитова.

¹ Из письма Б.Д. Гибалина директору Улан-Удэнского музыкального училища от 11 декабря 1971 года.

Центральным жанром в творчестве Усовича является опера. Среди одиннадцати его опер есть самые различные разновидности жанра – психологическая музыкальная драма («Ночь умирает с рассветом»), опера-гротеск («Товарищ Шариков»), опера-плакат («Песнь о Корчагине»), рок-опера («Медея»), комическая моноопера («Скандал в прицепном вагоне»), эстрадная опера в бурятском национальном стиле («Тугая тетива Зээр Далая»), детские оперы («Репка», «Принцесса на горошине», «Зайкина избушка», «Сказка про козла»). Во всех этих произведениях композитор создал впечатляющие музыкально-психологические характеристики персонажей, разработал действенную драматургию, дал музыкальную основу для яркого сценического представления, чем и стали постановки его опер в Бурятском театре оперы и балета, в Санкт-Петербурге, Красноярске, Новомосковске, Измаиле (Украина) и других городах.

Среди имевших особенный успех опер Усовича назовём его «Песнь о Корчагине» (1977, либретто В. Киселёва, стихи В. Баташова по широко известному роману Н. Островского «Как закалялась сталь»). В заглавном герое произведения композитор видел человека бескорыстного и порядочного, убеждённо верящего в возможность построения справедливого общества. Адресуя свой труд прежде всего молодежи, Усович обратился к музыкальному языку эстрадной песни и танца тех времён, нашёл доходчивый для широкого слушателя музыкальные образы, что и объясняет жанровое определение произведения – опера-плакат. «Песнь о Корчагине» была поставлена созданным тогда же на общественных началах экспериментальным театром-спутником при Бурятском оперном. Спектакль (дирижёр И. Айзикович) имел громадный успех, проходил при переполненном зале, а композитор был удостоен премии Ленинского комсомола Бурятии.

Древнегреческий миф своеобразно преломился в возвышенно-просветлённой музыке рок-оперы Усовича «Медея» (1984, либретто В. Баташова по античным мифам). В традициях античной трагедии оперный хор выступает в роли «комментатора» событий, оценивая поступки главного героя – Язона.

Усович не раз показывал свою способность к музыкальному юмору, но особенно это раскрылось в комической моноопере (опера для одного исполнителя) «Скандал в прицепном вагоне» (1981, либретто А. Черкизова по мотивам рассказов М. Зощенко), где перед слушателем-зрителем проходит ряд «антигероев» - обывателей, склочников, хапуг. Уже не юмор, а острая сатира на первом плане в опере-гротеске «Товарищ Шариков» (1989, либретто самого композитора по повести М. Булгакова «Собачье сердце»).

И, наконец, много радости доставляют детской аудитории оперы Усовича «Принцесса на горошине», «Заячья избушка» и другие, в них звучат яркие мелодии, легко запоминаемые юными зрителями.

Вершиной оперного творчества Усовича стала его опера «Ночь умирает с рассветом».

К конкурсу на вокально-симфонические произведения (1980), упоминавшемуся в связи с творчеством Андреева и Ирдынеева, Усович написал кантату «Партбилет № 1» (на сл. А. Безыменского, П. Богданова, Д. Гулия, В. Маяковского). В стихах советских поэтов присутствуют традиционные словесные формулы («Ленин будет жить!» и другие), которые отражают то обстоятельство, что имя «Ленин» было для народа символом стремления построить общество добра, порядочности и справедливости. Поэтому и композитор положил эти тексты на музыку искреннюю, сердечную, нашёл обаятельные мелодии, одев их в красочный оркестровый наряд. Пять частей кантаты, идущие без перерыва, предназначены для солиста-баритона, детского и смешанного хоров, симфонического оркестра. Кантата представляет собой крепко организованную композицию, объединённую драматургическим замыслом – контрастным чередованием доверительного высказывания (солист) и обобщённо-массового (хор). Кантата «Партбилет № 1» не раз и с успехом исполнялась в Улан-Удэ.

Усович показал себя и талантливым симфонистом - в Третьей симфонии, симфонической поэме «Бурятия» и других сочинениях очевидны значительность идейно-художественной концепции, яркий и точно избранный тематизм, умение интенсивно развивать материал, яркость контрастов и драматургическая цельность, меткость выбора тембров. Отметим, что эти качества свойственны и сочинениям других жанров в творчестве Усовича, а не только оркестровым.

Одарённый пианист (часто выступает на эстраде, аккомпанируя певцам) Усович интересно пишет и для фортепиано, находя свежие формы традиционных фактурных формул.

Уроженец Бурятии, учившийся в Улан-Удэ в школе и в музыкальном училище, Усович не мог не заинтересоваться бурятским музыкальным фольклором и музыкой в бурятском национальном стиле. Во многих сочинениях он показал себя талантливым учеником бурятских композиторов старшего поколения - в фортепианных пьесах, «Бурятской увертюре», фортепианном концерте №1 и других. В

более поздних сочинениях – симфонической поэме «Бурятия», детской опере «Тугая тетива Зээр Далая» он ищет свои пути к национальному колориту музыки.

Очень многое Усович делает в сфере музыкального воспитания и образования. Прежде всего, это многочисленные произведения детской музыки (для слушания детьми и для исполнения ими). Уже упоминались его детские оперы. К ним примыкает его кантата «Мойдодыр» (по известной сказке К. Чуковского), детский балет «Тараканище», хоровые сюиты, вокальные циклы, фортепианный «Детский альбом», цикл пьес для чанзы с фортепиано и ещё многие сочинения. Усович умеет сочетать в детской музыке содержательность с доходчивостью, не подделываясь при этом «под детский вкус», не сентиментальничая. И не случайно его детскую музыку любят и дети, и взрослые.

Другая сторона деятельности Усовича по музыкальному воспитанию детей и юношества заключается в его организаторской работе. Ряд лет он, возглавляя Бурятскую филармонию и детскую филармонию республики, был инициатором и организатором многих фестивалей-конкурсов, Международных и республиканских, входит в жюри практически всех конкурсов юных музыкантов. За этот большой вклад Правление Союза композиторов России и дирекция Международного фестиваля исполнителей эстрадной песни «Эхо планеты» присудили Усовичу одну из самых престижных российских премий - премию имени Яна Френкеля (1995).

Многие годы Усович ведёт кружки композиции в музыкальных школах, класс композиции в Улан-Удэнском музыкальном училище (ныне - колледже), с 1995 года возглавляет композиторское отделение в Восточно-Сибирской государственной академии культуры и искусств, среди его учеников немало избравших профессию композитора.

Творческая, педагогическая и организаторская деятельность Усовича была отмечена высшей наградой республики в области культуры и искусства – Государственной премией Бурятии (1996), ему присвоены почётные звания заслуженного деятеля искусств Бурятии (1985) и России (1997), а в 2002-м Указом Президента России Виктор Алексеевич Усович награждён орденом Дружбы.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Оперы

Рок-опера «Тугая тетива Зээр Далая»

В 1979 году Усович обратился к жанру рок-оперы-сказки, причём новшеством был и сказочный сюжет и то, что опера предназначалась для юного зрителя. Композитор внимательно изучал бурятские народные сказки и остановился на распространённом сюжетном мотиве – борьбе народного героя со злым волшебником, притесняющим народ. Либретто написала литератор из Свердловска Л. Болдырева, во многом удачно передав национальный эпический колорит.

Национальный сказочный сюжет, конечно, потребовал от композитора создания музыкальных образов в бурятском стиле. Усович использовал в музыке оперы пентатоническую мелодику и другие национальные музыкально-выразительные средства, органично соединив их с приёмами эстрадной музыки. В итоге возникла интересная партитура. Композитор сумел показать характеры основных персонажей – энергию и простодушную жизнерадостность заглавного героя, охотника и мэргэна (меткого стрелка из лука) Зээр Далая, мягкую лиричность его жены, красавицы Зэхэр Улан Башалай, самодовольную и злую тупость разбойника Ассири Шара.

Опера рассчитана на исполнение певцами, вокально-инструментальным ансамблем и симфоническим оркестром. Автор рекомендовал поставщикам использовать в художественном оформлении спектакля цветомузыку, театр теней, пангомиму.

В 1980 году опера «Тугая тетива Зээр Далая» была показана юным зрителям в постановке экспериментального театра-спутника при Бурятском театре оперы и балета.

Действующие лица:

Зээр Далай, меткий стрелок (он же Бато-певец).....(баритон, тенор)
Зэхэр Улан Башалай, его жена.....сопрано
Нарин Тойбон, верный пёс мэргэна.....баритон

Нахин Шонхор, сокол.....	меццо-сопрано
Ассури Шар, разбойник.....	баритон (бас)
Воин.....	тенор
Лес.....	бас
Озеро.....	сопрано
Гора.....	контральто

Парни, девушки, слуги Ассури Шара

Действие I

В небольшой увертюре использована оживлённая тема танца стрелков из лука. Начало действия представляет собой своего рода пролог – это картина народного праздника-состязания сурхарбана. Скачут всадники, соревнуются стрелки из луков, народ чествует победителей. Мелодии в духе бурятских народных наигрышей сочетаются с острыми ритмами современных эстрадных танцев.

Народ обращается к Бато-певцу. В его речитативе композитор передал манеру старинных эпических напевов (пример 60).

Бато-певец начинает песню – рассказ о событиях давних времён, «когда могучая полноводная Селенга ручейком была». И мало-помалу его рассказ переходит в действие, а сам он, надев шапку Зээр Далай и взяв в руки лук, становится батором-охотником.

... На опушке леса стоит юрта Зээр Далай, возле неё хлопочет его жена Зэхэр Улан. Зээр Далай вместе с верными друзьями – псом Нарин Тойбоном и соколом Нахин Шонхором собирается на охоту.

Звучащая здесь тема-мелодия – неторопливая, в ясно выраженном бурятском стиле – воспринимается как образ спокойной и счастливой жизни в родном краю. Вместе с тем это и образ прекрасной Зэхэр Улан (пример 61).

В дальнейшем тема ещё раз будет проводится в опере. Охотник и его верные спутники распевают весёлую жизнерадостную песню, в мелодии которой композитор претворяет интонации и ритмы народных танцевальных напевов. Оставшись одна, Зэхэр Улан в поэтичном ариозо, построенном на «теме родной земли», задумчиво, с лёгкой печалью вспоминает о любимом. Окружающая природа утешает её – вместе с ней поют Озеро, Лес и Гора.

Тем временем на край Зээр Далай нападает злой Ассури Шар со своим войском, которое крушит всё на своём пути.

Подчёркивая враждебность этого персонажа народу, композитор характеризует его музыкой, не носящей национальных признаков и песней в духе «блатного фольклора».

Ассури Шар – давний враг Зээр Далай, который мешает разбойнику завладеть богатством края, и пришёл, чтобы расправиться с охотником. Не найдя Зээр Далай в юрте, он приходит в ярость и решает увести с собой его жену – «тогда он сам залетит в мои сети». Напрасно Зэхэр Улан умоляет Ассури Шара, тот непреклонен. Воины связывают жену охотника, а юрту его сжигают. В отчаянии Зэхэр Улан прощается с родным краем.

Вернувшийся с охоты Зээр Далай не находит ни дома, ни жены. Озеро, Лес и Гора рассказывают ему о том, что здесь произошло. И собрав все силы, охотник клянётся найти Ассури Шара и избавить народ от бед, которые несут ему злодеяния разбойника. Клятва мэргэна построена на энергично устремляющейся вверх мелодии – лейтмотива героических дел Зээр Далай (пример 62).

Действие II

Через зрительный зал воины Ассури Шара проводят связанную Зэхэр Улан и проносят награбленное добро, распевая лихую песню.

На сцене – мрачный дворец Ассури Шара. Повсюду разбросаны мешки, из которых вываливаются награбленные в чужих краях золото и меха. В оркестровом эпизоде, озаглавленном «Фантастический танец», композитор воспроизводит черты старинной культовой музыки – Цама.

Ассури Шар приказывает Зээр Улан сесть за прялку, чтобы «не сидеть без дела». Но Зээр Улан начинает прясть тетиву для лука Зэхэр Далай. Мерное движение в оркестре изображает вращение прялки, под которое печально льётся голос жены мэргэна.

Воины Ассури Шара радуются нагробленному, пляшут, орут пьяные песни.

Внезапно шум веселья обрывается, на сцену выходит Зээр Далай с верными друзьями и смело вызывает Асури Шара на поединок. Разбойник предлагает вначале проверить, чьи воины сильнее. Два его воина-великана сражаются с псом Нарин Тойбоном и соколом Нахин Шонхором. Сцена битвы идёт на фоне темпераментной оркестровой музыки.

Пес и сокол побеждают воинов Ассури Шара. Теперь он предлагает померяться силами в стрельбе из лука. Сцена стрельбы из лука построена как большой диалог охотника и разбойника, в который вплетаются реплики друзей Зээр Далай. Охотник побеждает в состязании, пока не рвётся тетива его лука. Ассури Шар злорадно хохочет, но неожиданно появившаяся Зэхэр Улан протягивает мужу тетиву, сплетённую ею, пока она томила в неволе. Зэхэр Улан ободряет охотника.

Энергичная мелодия развивается в сцене сражения Зээр Далай со слугами разбойника, и с ним самим. Охотник и его друзья побеждают, слуги Ассури Шара разбегаются, с грохотом рушится мрачный дворец злого разбойника.

Зээр Далай с женой и друзьями возвращается в родные края. Природа – Лес, Озеро, Гора – радостно встречают героя. В их песне звучит мелодия «темы родной земли» (пример 61).

Охотник и его друзья клянутся всегда защищать Родину.

Вновь звучит тема клятвы Зээр Далай (пример 62). Живая и весёлая музыка танца лучников завершает оперу.

Опера-драма «Ночь умирает с рассветом»

После эстрадных опер, детской оперы, монооперы Усович обратился к более традиционной форме вокально-сценического жанра – двухактной лирико-драматической опере «Ночь умирает с рассветом» на либретто Х. Школьника (по широко известному в республике одноимённому роману забайкальского писателя М. Степанова). При постановке оперы в бурятском оперном театре жанр оперы был определён как «музыкальная драма». Надо иметь в виду, что в данном случае этот термин (в отличие от бурятских музыкальных драм 1930-х годов) обозначает сложное по драматургии и языку оперное произведение на драматически заострённом сюжете.

Действие оперы происходит в 1920-е годы нашего века в дни, когда освобожденное от белогвардейцев Забайкалье входило в состав «буферного государства» - Дальневосточной Республики (ДВР). Либретто Х. Школьника, оперного режиссера, поставившего в Бурятском театре ряд интересных спектаклей, обнаруживает профессиональное знание законов оперной драматургии: действие развивается динамично, с драматическими поворотами, рельефно очерчены характеры персонажей, красочен язык.

В дни работы над оперой композитор говорил: «Сюжет привлёк меня вначале как очень «оперный», то есть дающий возможность широко показать себя всему ансамблю (солисты, хор, оркестр) оперного театра, а позже я стал находить в сюжете всё новые и новые психологические линии. Выявилась, как главная психологическая проблема, душевная драма отрицательного персонажа, своего рода «антигероя», приходящего к полному нравственному падению»¹.

В опере широко использованы разнообразные элементы оперной формы (сольные эпизоды, ансамбли, хоры). Композитор убедительно раскрыл в музыке характеры персонажей – иезуитски хитёр прикрывающийся фальшивым благочестием бывший белогвардеец Василий, простодушно сурова речь красного партизана Егора Васина, наивно-восторженно смотрит на мир молодая женщина Луша.

Раскрыв психологическую драму белогвардейца-убийцы Василия Коротких, композитор сделал его центральным «антигероем», настоящий же герой оперы – народ, прошедший через горнило революции и Гражданской войны. Поэтому как закономерный итог развития действия воспринимается финальный хор народа: «Восходит солнце... Ночь умирает с рассветом... Что ты несёшь нам, новый день? Мы ждём тебя!» (пример 66).

В музыке оперы ощутимы интонации бытовой музыки Забайкалья 1920-х годов (в том числе и бурятской), причём композитор соединил их с современными приёмами изложения и развития музыкального материала, что воспринимается слушателями как взгляд на события прошлого с позиции наших дней.

¹ К у н и ц ы н О. Грани творчества // Молодёжь Бурятии. - 1984. - 15 ноября

Премьера оперы «Ночь умирает с рассветом» состоялась в Бурятском театре оперы и балета 11 ноября 1988 года. Постановщики (дирижёр В. Рылов, режиссёр А. Бурков, художник С. Коковкин) показали впечатляющий спектакль. Блестяще выступил в партии Василия Коротких народный артист СССР Д. Дашиев, интересные образы создали Б. Петюк (Спиридон), В. Базарова (Антонида), Н. Панчуков (Лука), М. Раднаев (Генка) и другие. Спектакль вызвал самые различные мнения, стал предметом дискуссии на страницах республиканской печати, что само по себе явилось свидетельством музыкального богатства, неоднозначности, психологической сложности талантливого произведения Виктора Усовича.

Действующие лица:

бывшие белогвардейцы

Василий Коротких.....	тенор
Спиридон Никитин.....	бас
Егор Васин, охотник, председатель сельского ревкома.....	бас

дети Васина

Луша.....	меццо-сопрано
Петька.....	бас
Генка.....	тенор
Дамдин, муж Луши.....	тенор
Отец Амвросий, священник.....	бас
Антонида, дочь Амвросия.....	сопрано

кулаки

Лука.....	тенор
Нефёд.....	баритон
Сидоров.....	бас
Семён Калашников, ревкомовец.....	бас

сельчане

Филипп Ведёркин.....	баритон
Пётр Поломошин.....	баритон
Дед Влас.....	тенор
Маша, фельдшер.....	сопрано
Цырен, улусник.....	тенор
Председатель суда.....	тенор
Милиционер.....	бас
Сельчане, улусники, приезжие, судьи, милиционеры.	

Действие происходит в 1919-1920-м годах на селе Густые Сосны и его окрестностях, в Забайкалье в период Дальневосточной республики.

Пролог («Лесная землянка»)

Большое оркестровое вступление пронизано настроением тревожного беспокойства. Эта музыка прозвучит в дальнейшем в кульминационной сцене оперы - финальной сцене суда.

В лесной землянке бывший белогвардеец Василий Коротких жалуется на судьбу – одиночество, болезнь, вьюгу. Страшась народного гнева за зверства и убийства, он со своим дружкой Спиридоном Никитиным скрывается в глухой тайге.

«Переливы» струнных и деревянных изображают завывания вьюги, на этом зловещем фоне развёртываются речитативы Василия – отчаяние и страх слышатся в его надрывных хроматических интонациях.

С охоты в землянку возвращается Спиридон. В диалоге бандитов раскрывается их взаимная ненависть.

Заблудившись, в землянку случайно забредает молодой охотник Генка Васин. Не подозревая, кто перед ним, он рассказывает бандитам о золотом месторождении в Никишкиной пади, названной так по имени старателя, однажды намывшего там целое богатство, но не сумевшего снова найти дорогу в падь. Где она, так никто и не знает, но Василий и Спиридон в своих блужданиях по тайге видели горячий ключ – приметку месторождения. Рассказ Генки открывает перед ними возможность обогащения. Спиридон закалывает парня ножом, а Василий, не желая делиться с «друзжком» золотом Никишкиной пади, стреляет в Спиридона и добывает его штыком.

Истерические выкрики Василия сливаются с завыванием вьюги.

Действие I

I картина («Комсомольская сходка»)

В избе Васиных в одиночестве размышляет Луша. Война с белыми окончена, скоро братья Луши и её муж Дамдин вернутся домой. Луша задумчиво напевает. В мелодии её песни композитор удачно воспроизвёл особенности бурятской народной мелодии – пентатоничность лада, характерные мелодические обороты (пример 63): «Поёшь ты песнь бурятскую, знать крепко любишь мужа!» - говорит о Луше её подруга.

Приходит Антонида, невеста Генки – брата Луши. Девушки мечтают о счастливом будущем. С весёлой песней (в ней композитор обратился к манере русского народного хорового пения) в избу входят девушки: в избе Васиных молодёжь проводит свои комсомольские сходки.

Внезапно появляется отец Антониды – священник Амвросий. Его музыкальная речь сдержанно-сурова, в ней ощутимы интонации русских церковных песнопений. Амвросий грозит дочери и требует, чтобы она оставила комсомол и «безбожные книги», но Антонида решительно отказывается. Тогда Амвросий со слезами умоляет пойти домой, Антонида уступает. Сходка переносится на завтра, девушки расходятся.

Луша снова напевает свою любимую бурятскую мелодию.

II картина («У Васиных»)

Прошло двадцать дней. Егор Васин входит в свою избу. За ним Дамдин и Петька тащат носилки, на которых жалобно стонет Василий Коротких. В поисках Генки сельчане наткнулись на землянку, где валялся заболевший бандит. Встречу с Генкой и своё участие в убийстве парня он, конечно, скрывает. Признавшись в том, что он - семёновец, Василий лжёт, будто он не участвовал в зверствах карателей, и будто бы бежал от белых, убив сотника. Бандит слёзно жалуется – в речитативах Василия рельефно переданы его страх, ненависть к его спасителям, надежда обмануть их. Дамдин и Петька, чуя истину, не верят Василию, но Егор Васин объявляет бандиту прощение: «пусть узнает справедливость Советской власти». Василий молится, благодаря бога за неожиданное спасение. Композитор сумел отразить в музыке лицемерие бандита, его тайное злорадство, его звериную ненависть к Советской власти.

III картина («Кулаки»)

Намыв золото в Никишкиной пади, Василий Коротких поселился в Густых Соснах. В его избёнке собираются кулаки: Лука, Нефёд, Сидоров и за самогоном строят планы вредить односельчанам из бедняков. Пародийно звучит лихая песня кулаков.

Лука похвастается тем, что приучил к выпивке Петьку Васина, влюблённого в работницу Луки Фроську, теперь от пьяного Петьки кулаки будут узнавать, о чём говорят в ревкоме.

Василий рассказывает кулакам о «виденье», которое ему якобы было, «сам Христос призвал» Василия «бороться с антихристом», для чего вложить коробок спичек «в ручонки безвинного отрока, чтобы он сотворил божий суд». Рассказ Василия о «видении» - один из самых ярких эпизодов в музыкальной характеристике бандита: торжественно звучат деревянные инструменты, «благостные» обороты распевного речитатива Василия, но зловеще «сползающие» звуки низких струнных дают слушателю понимание сути дела – под «благочестием» Василия скрывается злодейский план сожжения только что выстроенной в селе школы. Делая вид, что верят Василию, кулаки тут же истолковывают «знамение» как совет подучить полоумного сына Луки на преступление. Луке страшно за сына, но ненависть к Советской власти сильнее.

IV картина («Насилие»)

Проводив кулаков, Василий задумывается: золото не принесло ему счастья, да и, того гляди, красные узнают, кто он такой. Но пока он будет скрываться и тайно мстить, во всём он винит Советскую власть (пример 64).

В избу стучится Антонида - добрая девушка пришла проведать «дядю Васю». Василий уже давно вожделеет к Антониде. Заведя разговор о сельских делах, он предлагает ей выпить «за хорошую жизнь при Советской власти». Напоив девушку, бандит силой овладевает ею.

Сцены опьянения и насилия композитор построил на непрерывном нагнетании звучности, резких «судорожных» ритмах, неустойчивых диссонансных созвучиях. Слушатель ощущает трагедийную напряжённость происходящего.

Действие II *V картина («Поклён»)*

Печальный напев флейты открывает вступление к картине, его сменяют резкие тревожные звучности. Напоминает о себе музыка вступления к Прологу – всё это образ Василия-белогвардейца.

Когда открывается занавес, на сцене – Василий. Он тащит к ревкомовской избе громадный чёрный крест, предлагая поставить его на братской могиле тех, кто погиб во время недавних трагических событий в Густых Соснах. Василий якобы желает почтить их память. Но его напряжённая, «изломанная» музыкальная речь выдаёт истину – бандита беспокоит, не знает ли кто-нибудь о его «подвигах» - подученный кулаками сын Луки сгорел вместе со школой, а Егора Васина и других ревкомовцев Василий расстрелял из пулемёта, который прятал у себя в избе. Но все думают, что эти преступления совершила сотня белогвардейцев, проходившая через село в бегстве за кордон. Полученное от белых оружие Василий спрятал в подвале дома Амвросия, а теперь, отведя от себя подозрения, говорит об оружии Луше, избранной вместо погибшего отца председателем ревкома, и утверждает, что священник - тайный враг Советской власти.

VI картина («Разоблачение»)

Картина начинается драматическим эпизодом: уходящего от избы ревкома Василия узнаёт девушка – фельдшер Маша. Она никогда не сможет забыть глаза убийцы – не так давно белогвардеец-каратель повесил Машу, она чудом осталась жива. Ревкомовцам, нашедшим в доме Амвросия оружие, один из сельчан рассказывает, что видел Василия, ночью таскавшего ящики к дому священника. Разоблачение бандита довершает ещё один сельчанин: он был в городе и узнал, что белая сотня разгромлена, а на следствии выяснилось, что ревком расстрелял Василий. Гневно и грозно звучат голоса сельчан, понявших, что в селе затаился убийца, «чумная крыса».

VII картина («Суд»)

Эта картина представляет собой драматическую сцену, заставившую вспомнить о массовых хоровых сценах в операх русских классиков. Сольные и хоровые эпизоды, непрерывно чередуясь, создают ощущение события большого эмоционального накала, жизненной достоверности, психологической глубины.

Перед новой школой, за столом, накрытым кумачом, расположился суд. На некрашенной скамейке горбится Василий Коротких. Он в страхе перед народом, требующим немедленно казнить убийцу. Гремят хоровые реплики: «Убийце – смерть!». Председатель суда напоминает – надо разобраться во всех преступлениях Василия: он и Спиридон служили в палачах у Семёнова, они убили Генку Васина. Народ в волнении и гневe вновь требует смерти бандита, но Луша призывает всех «не пачкать руки» - пусть Василий повесится сам. Антонида просит у народа прощения за свою «вину» (пример 65).

По законам Дальневосточной Республики смертная казнь была отменена и председатель суда читает приговор: «Пятнадцать лет тюрьмы». Василий облегчённо вздыхает, в его голосе слышно затаённое злорадство: «Ничего, имущество-то наживём, господь подсобит!». Народ возмущён, но по приказу председателя суда милиционер ведёт Василия в баньку по - соседству – утром бандита отвезут в город,

в тюрьму. Один из сельчан, выражая волю народа, советует Василию самому покончить с собой, в баньке лежит удавка, живым бандита из села народ не выпустит.

VIII картина («Смерть»)

Оставшись один, Василий Коротких проклинает всех, богохульствует, тщетно пытается выбраться из баньки. Доносятся гневные голоса сельчан – они не уходят, они не дадут убийце остаться живым.

Эпилог

Близится утро. Открыв дверь в баньку, люди видят повесившегося Василия – возмездие настигло его.

Народ с надеждой встречает новый день. В заключительном «хорале» удивительно соединились радость и печаль, скорбь и надежда (пример 66).

Детская опера «Принцесса на горошине»

В дни, когда готовилась премьера оперы Усовича «Ночь умирает с рассветом», композитор, принимая активное участие в работе театра, одновременно завершал новую оперу – его седьмой по счёту стала детская опера «Принцесса на горошине» (1988) на либретто С. Смирновой по знакомой почти каждому с детства одноименной сказке великого датского писателя Г.Х. Андерсена. Опера сразу же была поставлена (в концертном исполнении) коллективом Бурятской филармонии, для которого автор сделал вариант оркестровки в расчёте на вокально-инструментальный ансамбль, каким располагает филармония.

Опере «Принцесса на горошине» суждено было стать самой репертуарной из опер Усовича – она ставилась в Санкт-Петербурге, откуда сообщалось, что «спектакль прошёл с громадным успехом, юные зрители восхищались талантливой музыкой В. Усовича»¹, в Новомосковске, в Измаиле (Украина) и других городах, неизменно собирая полный зал.

Причиной успеха и в удачных стихах либреттиста, и, прежде всего, в талантливой музыке Усовича. Поскольку действие сказки Андерсена относится к далёким временам прошлого, композитор использовал интонации и ритмы старинной музыки. Постоянен также в опере ритм вальса. Вместе с тем, композитор не забыл о том, что музыку оперы будут слушать дети уже конца XX столетия, и обратился к энергичным ритмам современной эстрады. Отметим и такое важное для детской оперы качество, как простоту и ясность мелодического рисунка, доходчивость музыки. Юные слушатели легко запоминают мелодии-песенки оперы и с удовольствием их напевают. Вместе с тем, в музыке «Принцессы на горошине» нет упрощенчества, партитура её привлекательна и для взрослых.

Действующие лица

Принцесса.....	сопрано
Принц.....	тенор
Королева.....	меццо-сопрано
Сказочник.....	чтец
Женский хор	

В опере одно действие

1. *Вступление.* Сигнал трубы призывает слушателей к вниманию – сейчас начнётся действие. В весёлой, энергично ритмованной музыке хор обещает рассказать «удивительную историю».

Сказочник вступает с традиционным зачином: «Жил-был Принц. И пришло ему время жениться....»

¹ На ш. к о р р. Аншлаг в Ленинграде // Правда Бурятии. - 1990. - 9 янв.

2. *Песенка Принца*. Она предваряется изящной мелодией флейты, её сменяет скрипка-соло на фоне звонких аккордов оркестра – это образ Принцессы, какую хотел бы взять в жёны Принц (пример 67).

В вальсовой мелодии Принц высказывает свои мечты – какую он желал бы жену (пример 68).

Сказочник продолжает своё повествование о переживаниях Принца, «объехавшего полсвета», но так и не нашедшего настоящей принцессы.

3. *Утешают Принца*. Родители и домочадцы хором уговаривают Принца «не убиваться так». Во вступлении к хору бодро звучит труба, а хор разделён на две партии, вторая из которых вступает «с запозданием» - это классическая полифоническая форма канона, поданная здесь не без юмора. «Так где же ты?» - взывает Принц, хор отвечает: «Надейся!» А в заключение сцены шутливо цитируется знаменитый «Свадебный марш» Ф. Мендельсона, обретший здесь несвойственный маршу трёхдольный ритм (пример 69).

Сказочник повествует о буре, грозе, дожде тёмным вечером и о робком стуке в ворота дворца.

4. *Король знакомится с принцессой*. Ударные инструменты «шумят», изображая бурю и грозу. Старый Король на печальной мелодии сетует на плохую погоду, а услышав стук, идёт отворять ворота дворца и видит промокшую насквозь Принцессу. На мелодии, родственной мелодии Короля, она жалуется: «В лесу заблудилась...». Вновь «шумит буря», а Принцесса и сочувствующий её Король соединяются в печальном дуэте.

«Но Королева сомневается, - рассказывает Сказочник, - что эта промокшая бедняжка – настоящая принцесса».

5. *Скепсис Королевы*. В ритме, близком ритму горделивой мазурки, Королева свысока высказывает свои сомнения: «Гуляла в лесу одна, не соблюдая этикета?»

Сказочник: «И всё-таки гостя уверяла, что она - Принцесса».

6. *Рассказ Принцессы*. Его предваряет лейтмотив Принцессы (пример 67) и диалог Принцессы с Королём, утешающим её, а она жалуется на свои злоключения – неосторожно ушла в лесу от родителей и свиты и заблудилась.

«Однако Королева продолжает сомневаться, - говорит Сказочник, - и решает устроить Принцессе проверку».

7. *Песенка Королевы с хором*. В лёгком ритме какого-то старинного танца Королева, весело переключаясь с хором придворных, решает подложить в постель Принцессы, под множество перин и тюфяков, горошину: «Почувствует горошину – она принцесса, значит!»

Сказочник: «Намерение выполняется!»

8. *Колыбельная*. Прозрачные, словно «капающие» звуки флейты намечают качающийся ритм колыбельной, в которой обнаруживаются черты сходства с напевами русских народных колыбельных песен (пример 70).

«Мне казалось, - пожаловалась утром Принцесса, - (говорит Сказочник), будто я лежу на бульжнике».

9. *Жалобы Принцессы*. Во вступлении к песенке Принцессы скрипка в ритме старинного танца менуэта изображает охи и стоны знатной гостьи. Но в самой песне Принцесса не столько жалуется, сколько возмущена, о чём говорит энергично синкопированный рисунок мелодии: «Я так на вас сердита!»

Сказочник: «Тут-то все поверили, что она и в самом деле настоящая принцесса».

10. *Анофеоз*. Труба призывает к веселью. Радостно гремит хор: «И Принц был рад, и Королева, и счастлив Король-отец!»

«Да, - комментирует Сказочник, - почувствовать горошину через двадцать тюфяков и двадцать перин может только настоящая принцесса!».

11. *Дуэт Принца и Принцессы*. В изящном менуэте, слегка активизированном ритмом сопровождения, герои объясняются в друг другу в любви и радуются своему счастью. К ним присоединяется хор, а заканчивает дуэт уже звучавший шутливый вариант «Свадебного марша» Ф. Мендельсона (пример 69).

Сказочник подводит итог: «И Принц женился на Принцессе».

12. *Финал*. Завершая оперу, возвращается фанфара труб и жизнерадостная музыка начального хора с новым текстом: «Свадьба! Свадьба! Свадьба! Ну а та горошина – ясно, что пустяк. Девушку хорошую видно и так!».

Симфонические произведения

«Бурятская увертюра»

Это небольшое, но колоритное произведение было написано Усовичем в 1973 году специально для камерного оркестра Бурятского театра оперы и балета и посвящена организатору и художественному руководителю коллектива Л.Н. Гантимурову.

Увертюра явилась первым крупным произведением Усовича (до неё он написал несколько фортепианных песен) в бурятском национальном стиле. В ней композитор показал себя талантливым учеником бурятских композиторов старшего поколения. В «Бурятской увертюре» не использованы подлинные народные мелодии, но тематизм произведения во многом близок к фольклору.

Свободная трёхчастная форма увертюры построена на контрасте двух тем – неторопливой песенной и подвижной танцевальной. Контраст подчеркнут инструментовкой: первую играют деревянные духовые, вторую – скрипки на ритмичном фоне остальных струнных.

В процессе развития выясняется интонационное родство тем, а в одном из проведений они соединены в полифоническом сложении (пример 71).

Поэма «Бурятия»

Симфоническая поэма Усовича «Бурятия» (1977) впервые исполнялась в концертах IX пленума Союза композиторов нашей республики. В этой одночастной симфонической пьесе композитор творчески разработал многие приёмы бурятской национальной музыки, создав произведение, повествующее о древней и прекрасной земле Забайкалья, о преданиях и легендах, сложенных за тысячелетнюю историю края. Поэтому в поэме нашли место мелодические образы в духе старинной бурятской песенности, своеобразные ритмы древней культовой музыки, красочные звучания, вызывающие в памяти приёмы народного музицирования.

Поэма построена по принципу свободного чередования эпизодов с возвращением некоторых из них (свободная репризность). Объединяющим началом служат и оstinатные (повторяющиеся) ритмические формулы. Восточные черты музыки поэмы (согласно её программному названию) связаны с использованием пентатонической мелодики, кварто-квинтовых созвучий и соответствующих оркестровых красок. Композитор обратился к приёмам «восточной модальности», особого принципа музыкальной организации, что в поэме сказывается в равноправии мелодии и ритма (и даже в преобладании последнего), в свободном чередовании красочных созвучий, широком использовании ударных инструментов. Всё это придало поэме «Бурятия» Усовича большую оригинальность.

Начинает поэму тема тромбонов, построенная на характерных оборотах-возгласах (пример 72). Вариант этой мелодии проводится у валторн и труб в различных полифонических сочетаниях, что создаёт ощущение большого пространства, объёмности звучания.

Затем на фоне терпкой секунды кларнетов и гобоев у флейты появляется лаконичный мотив (несколько напоминающий народный ёхорный напев-наигрыш), сопровождаемый импульсивной интонацией струнных (пример 73). Этот мотив в дальнейшем будет возвращаться в различных оркестровых вариантах, а сопровождавшая его попевка струнных приобретёт самостоятельное значение, став основой ещё одной темы. Изложенный материал энергично развивается, его элементы выступают в различных сочетаниях. Развитие направлено к постепенному разрастанию фактуры, движение мало-помалу становится всё более интенсивным.

Активным образам, упоминавшимся выше, и их развитию противопоставлен образ лирико-созерцательный, порученный ансамблю струнных (пример 74). Эта лирическая тема является словно бы итогом развития. Вначале она звучит после напряжённой кульминации, а затем в финале поэмы, перед предельно лаконичной стремительной кодой.

В поэме «Бурятия» Усович сумел найти оригинальные краски для создания бурятского национального колорита.

Третья симфония

Это произведение (1980) явилось одним из наиболее значительных в творчестве Усовича в начале 1980-х годов.

Композитор не предпослал симфонии какого-либо программного пояснения, ни даже программного подзаголовка. И как многие современные симфонии, Третья симфония Усовича даёт мало поводов для конкретного образного истолкования. Энергия тематического материала, импульсивность ритма, острота контрастов и напряжённость развития, свойственные музыке симфонии, ведут к мысли о том, что в ней отразился ритм современной жизни с её динамикой и сложными психологическими проблемами. Герой симфонии, как думается, наш современник со свойственным ему острым интересом к миру людей и природы, сочетанием рационального и эмоционального в сознании. Таким образом, в Третьей симфонии Усовича поставлена и своеобразно решена традиционная тема симфонизма – «Герой и окружающий мир».

Открывающий симфонию эпизод можно назвать «эпиграфом» - в нем заложены некоторые интонационные «зёрна» дальнейшего. Первый образ симфонии (главная партия), благодаря напору оstinатного (длительно выдерживаемого) ритма, остроте созвучий, непрерывному динамическому нарастанию, создаёт ощущение напряжённо и целеустремлённо работающей мысли (пример 75).

Второй образ (побочная партия) – подчёркнутый унисон струнных и деревянных инструментов – увлекает слушателя своим сурово сдержанным лиризмом (пример 76).

В сферу побочной партии входит и обаятельный эпизод (соло гобоя), напоминающий по стилю классическую музыку. Смысл этой темы можно раскрыть как образ какого-то воспоминания, как лирическое отступление, «мгновение тишины» среди бурного потока жизни.

В обширном и насыщенном разработочном разделе первой части композитор логично ведёт развитие этих образов через цепь частных кульминаций к главной кульминации, в которую входит и полифонический эпизод – девятиголосное фугато, воспринимающееся как напряжённый узел музыкального действия.

В репризе Первой части образ главной партии возвращается со значительной динамизацией. Усиливается и контраст между ней и образом «лирического отступления» - здесь эта тема звучит у солирующей скрипки на фоне остальных струнных и привлекает своей трогательной задушевностью (пример 77).

Драматическим нагнетанием звучности завершается Первая часть.

Вторая (медленная) часть симфонии даёт слушателю несколько больше простора для образного понимания, для различных ассоциаций, вследствие того, что композитор применил здесь материал, имеющий бурятскую национальную окраску – так воспринимается пентатоничность мелодики Второй части. Её открывает «пасторальный» наигрыш в свистящем тембре высокого регистра малой флейты, под «мерцание» звуков треугольника (пример 78).

Как национальные музыкально-выразительные средства ощущаются и терпкие ряды параллельных квинт, и нарочитая пустота между оркестровыми «этажами». Легко представить себе, слушая музыку Второй части, какие-то сказочно-фантастические образы бурятских народных преданий.

Но уже в «пасторальном» задумчивом начале части есть какое-то скрытое напряжение. И в дальнейшем развитие уводит от погружения в созерцательность, свойственного обычно медленным частям симфонии. Нечто тревожное ощутимо в жёсткой диссонантности ряда эпизодов, в интонационной остроте отдельных мелодических линий, в нагнетании звучности. Лаконичное напоминание об образе начала завершает Вторую часть.

Финал симфонии возвращает слушателя к настроениям Первой части, переключаясь с ней энергией движения и остротой ритмического пульса. В финале противопоставлены две темы - предельно активная, «агрессивная», в энергичных штрихах струнных инструментов. В её ритме есть черты быстрого марша или танца.

Вторая близка по мелодическому рисунку бурятской народной песне. Задумчивую мелодию большой красоты и выразительности «поёт» вначале гобой, сопровождаемый ансамблем деревянных духовых (пример 79). Эта тема воспринимается как обобщённый образ поэтического восприятия природы Забайкалья. Композитор проводит мелодию в различных голосах оркестра, сплетая насыщенную и богатую полифоническую ткань, из которой постепенно рождается движение разработочной части финала.

В финале напоминают о себе образы первой части симфонии, что придаёт циклу закруглённость, делает его более цельным.

Третья симфония Усовича – произведение, написанное с незаурядным мастерством, что сказалось в умении выбрать материал и логично его развить. Опытной рукой сделана и инструментовка симфонии.

Первое исполнение симфонии в марте 1982 года (оркестр Бурятской филармонии, дирижёр Л. Морозовский) стало заметным событием в музыкальной жизни нашей республики.

«Романтический концерт» для фортепиано с оркестром бурятских народных инструментов

Это произведение Усовича остаётся единственным в своём роде – концерт для фортепиано с оркестром, но не с симфоническим, а с бурятским народным. Композитор обратился к классической форме инструментального концерта в трёх частях (быстрая с медленным вступлением – медленная – быстрая), в партии солирующего фортепиано использованы традиционные фактурные формулы, но необычное тембровое сочетание фортепиано с бурятскими инструментами и национальный по характеру тематизм Концерта придаёт целому оригинальность и свежесть.

Концерт был написан в 2001 году к юбилею Бурятской телерадиокомпании (в систему которой входил ОБНИ) и исполнен пианисткой Викторией Усович (сестрой композитора) в сопровождении ОБНИ имени Ч. Павлова.

Первая часть Концерта (*Andante. Allegro*) написана в свободно трактованной сонатной форме с большим количеством тем и эпизодов. Короткий пентатонический мотив группы хуров (унисон с октавной дублировкой) напоминает начало какой-то лирической бурятской песни. Флейте¹ поручена тема вступления – мелодия большой красоты и выразительности, поддержанная группой хуров и «оплетённая» фигурациями фортепиано (пример 80).

Отметим, что звукоряд темы – натуральный диатонический минор, но удачно найденные композитором пентатонические ритмо-интонации, входящие в тему, чётко определяют её бурятский колорит. Мелодия развёртывается, убыстряется бег фигураций фортепиано, появляются певучие подголоски гобоя и кларнета. Развитие приводит тему вступления к новому тембровому облику – её играют духовые и хуры, вступают ударные, усложняется и уплотняется партия фортепиано. Небольшая каденция солиста сменяется ещё более мощным проведением темы: подключается группа чанз, у фортепиано – плотные аккорды.

Резко меняется темп, энергичным штрихом играют хуры, звенят струны чанз, акцентированы аккорды фортепиано. Это – начало главной партии (от ремарки *Allegro*). В ней два образа. Первый – переключка групп оркестра с фортепиано на коротком ритмичном мотиве, волевом и устремлённом, второй – контрастирует первому неожиданным тональным сдвигом (до мажор – ля-бемоль мажор) и, терпкой звучностью аккордов, построенных по секундо-квартовому принципу (пример 81).

После недолгого развёртывания вторая тема уступает место ещё одной важной теме, тоже отмеченной тональным сдвигом (ля-бемоль мажор – си мажор), её можно определить как тему побочной партии. Изложенная фортепиано, а затем в переключках солиста и гобоя, она напоминает пасторальный наигрыш (пример 82).

В разработочном разделе развиваются интонации первой темы главной партии, причём на первый план выдвигается фортепиано. В завершающей разработку каденции солиста «провозглашается» вторая тема главной партии, а в завершении каденции напоминает о себе материал вступления.

Вступительная тема, перенесённая терцией выше (из ля минора в до минор), возвращается в прежнем тембровом «наряде» и вновь очаровывает своей мелодической выразительностью. Реприза построена необычно, по схеме: первая тема главной партии – побочная – вторая тема главной (совмещённая с кодой) и, таким образом, первая часть завершается энергичным «обращением к слушателю».

Вторая (медленная) часть открывается свободным каноном гобоя и кларнета (фоном служат созвучия хуров) на первой теме части. Затем эта мелодия в духе лирической песни излагается солистом в типично фортепианной фактуре (альбертиевы басы) на том же фоне хуров (пример 83).

¹ Как упоминалось, в ОБНИ БГТРК национальные духовные инструменты заменены классическими – флейтой, гобоем и кларнетом.

Первой теме с её напевностью резко контрастируют «колючие» интонации (ходы на тритон) второй темы части. Она излагается духовыми и хурами под дробь барабана и репетиции (пиццикато) низких хуров (пример 84).

Далее обе темы (или их фрагменты) поочерёдно варьируются (меняются тональности и оркестровое изложение). В середине части солисту поручена большая каденция на материале первой темы. Каденцию завершает неторопливо струящаяся волна пассажей. Вновь проводится вариант второй темы, затем подчёркнуто моторный эпизод, за которым следует энергичное развитие первой темы, чем и заканчивается первая часть, а в её форме-схеме можно усмотреть соединение рондо (если считать рефреном первую тему) с рассредоточенным вариационным циклом, где варьирование осуществляется по тонально-фактурному принципу.

Третью часть (*Allegro*) Концерта композитор построил на быстром, почти без замедлений, движении. В ней две темы, чередующиеся на протяжении всей части. Первая сочетает в себе краткие взлёты шестнадцатых и плотные акценты аккордов – образ активный, жизнерадостный и ясно окрашенный национально (пример 85).

После короткого, но энергичного развития первой темы, вступает вторая, родственная первой интонационно, но более напевная. Небольшая разработка переходит в каденцию солиста, где композитор обратился к токкатной фактуре. В дальнейшем первая тема меняет свою тональную окраску, а вторая остаётся в прежней (ре минор). Напористой разработкой начального мотива первой темы (возглас шестнадцатых и аккорд) композитор завершает свой оригинальный Концерт.

Романсы и песни

Миниатюры для голоса и фортепиано (романсы) Усович обычно объединяет в циклы, построенные по различным принципам. Иногда части цикла связывает принадлежность стихотворных текстов одному поэту (как в цикле «Бурятские напевы» на слова Д. Жалсараева), но более ярким является пример, когда вокальный цикл представляет собой своего рода кантату с проходящей через все части главной мыслью. Так построен вокальный цикл Усовича «Горсть песка» на текст стихотворений японского поэта Исикава Такубоку.

И. Такубоку (1886-1912) сочинял в традиционной форме японской поэзии танка – строфы из пяти нерифмованных строк. Композитор выбрал 15 танка, объединённых настроениями печали одиночества, как например: «Не знаю, отчего я так мечтал на поезде поехать. Вот - с поезда сошёл, и некуда идти»¹. Едино и музыкальное «действие» - цикл исполняется без перерыва, один раздел логично переходит в следующий, нет репризности (повторения тем), а единство произведения достигнуто благодаря проходящим через весь цикл характерным пентатоническим попевкам, а также лейтгармонии - построению из созвучий кварто-квинтового строения (пример 86).

Эти же средства складываются в необходимое восточное начало, которое вместе с содержанием текста воспринимается как «японское».

В вокальной линии цикла чередуются гибкие речитативные обороты с более распевными мелодическими фразами. В партии фортепиано композитор пользуется самыми различными формами фактуры, нередко обращаясь к изобразительности – вот, например, «шум дождя» (пример 87).

Цикл «Горсть песка» впервые прозвучал в Москве, в дни творческого отчёта композиторов Бурятии в декабре 1978-го в исполнении солистки Свердловского театра оперы и балета Т. Бобровицкой (ей цикл и посвящён) и автора. Московский музыковед Т. Макарова сообщила тогда в Бурятию: «произведение настолько оригинально и самобытно, что захватывает слушателя с первых же звуков и держит его в напряжении до самого конца»².

К песенному жанру Усович обращается реже, основное внимание уделяя крупным жанрам, но среди нескольких десятков песен композитора есть удачные произведения, получившие популярность в республике. И первой из таких удач назовём песню «Мой город над Селенгой» (сл. А. Щитова), посвящённую 330-летию столицы Бурятии (1996). Композитор не воспользовался в ней приёмами, традиционно воспринимающимся как бурятские национальные – так, мелодика песни включает лишь

¹ Перевод В. Марковой

² Макарова Т. Традиции и новаторство. Итоги отчёта в Москве композиторов Бурятии // Правда Бурятии. - 1979. - 11 янв.

отдельные пентатонические обороты, а гармония фортепианного сопровождения основана на терцовом принципе. Мелодическая яркость песни привлекала и певцов, и слушателей, а припев звучит подлинным гимном нашему городу (пример 88).

В дни празднования 330-летия города эта песня Усовича исполнялась постоянно, и в оригинале, и в различных переложениях - для вокального дуэта, для хора и стала своего рода «музыкальной эмблемой» праздника. А в одном из концертов детских музыкальных коллективов песня, зазвучав на сцене зала Бурятской филармонии, была подхвачена сотнями детских голосов в зале.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для музыкального театра

Репка, детская опера, либр. собств.	1976
Песнь о Корчагине, опера-плакат, либр. В. Киселёва по роману Н. Островского, стихи В. Баташева	1977
Тугая тетива Зээр Далай, рок-опера-сказка, либр. Л. Болдыревой	1979
Скандал в прицепном вагоне, моноопера, либр. А. Черкизова по мотивам рассказов М. Зощенко	1980
Медя, рок-опера, либр. В. Баташёва по античному мифу	1982
Ночь умирает с рассветом, музыкальная драма, либр. Х. Школьника по роману М. Степанова	1984
Принцесса на горошине, муз. сказка, либр. С. Смирновой по сказке Г.Х. Андерсена	1988
Зайкина избушка, муз. сказка, либр. С. Смирновой	1990
Сказка про Козла, детская опера, либр. собств. по сказке С. Маршака	1996
Небесный календарь, сценическая мистерия, стихи Л. Курочкиной	2000
Тараканище, детский балет-кантата, либр. собств. по сказке К. Чуковского	2002
Доктор Айболит, детский мюзикл, либр. собств. по сказке К. Чуковского	2005

Музыка к спектаклям Русского драматического театра им. Н. Бестужева

«Гнездо глухаря» В. Розова	1979
«Медя» Еврипида	1980
«Деньги» А. Софронова	1982
«Печка на колесе» Н. Семёновой, стихи В. Липатова	1984
«Кремлёвские куранты» Н. Погодина	1986
«Репка» П. Маляревского	1987
«От субботы до воскресенья» С. Лобозёрова	1988
«По соседству мы живём» С. Лобозёрова	1989
«Лев зимой» Д. Голдмена	1991
«Урок дочкам» И. Крылова	1991
«Кабала святош, М. Булгакова	1995
«Делец» А. Толстого	2001
«По шучьему велению» Е. Тараховской	2002
«Кот в сапогах» Д. Макарьева и С. Далина	2003
«Морозко» И. Шишкина	2004

Для солистов (хора) и симфонического оркестра

Симфония № 1	1974
Симфония № 2	1974
Камерная кантата (сл. К. Кулиева)	1975
Комсомолия, кантата в 4-х частях (сл. советских поэтов)	1978
Партбилет № 1, кантата для баритона, детского и смешанного хоров и оркестра, (сл. А.Безыменского, П.Богданова, Д.Гулия, В. Маяковского)	1980
Земля людей, кантата-представление (сл. М.Шиханова)	1988

Сцены из рыцарских времён, кантата для тенора, баса и симф. орк. (сл. А. Любошиц)	1992
Моим друзьям, кантата (сл. А. Пушкина). Есть вариант для хора и рок-группы	2002

*Посвящена юбилею Улан-Удэнского музыкального
колледжа им. П.И. Чайковского*

Для симфонического оркестра

Бурятия, поэма	1977
Симфония № 3	1980
Истоки людских судеб, симф. гравюры по эпосу «Гэсэр»	1995
Тибет, поэма	1997

Для камерного оркестра

Бурятская увертюра	1973
Элегия памяти Галины Отрадновой	1976
Дивертисмент № 1	1987
Дивертисмент № 2	1989

Для оркестра бурятских народных инструментов

Симфонические танцы, в 3-х частях	1989
-----------------------------------	------

Для фортепиано с симф. оркестром

Концерт № 1 (на бурятские темы)	1973
Концерт № 2	1977
Фантазия	1993

Для фортепиано с оркестром бурятских народных инструментов

Романтический концерт, в 3-частях	2001
-----------------------------------	------

Для камерных составов

Концертино для тубы и ф-но	1971
Соната для альты и ф-но	1972
Экспромт для альты и ф-но	1972
Два бурятских танца для ансамбля скрипачей	1972
Струнный квартет № 1	1972
Струнный квартет № 2	1973
Две «Бурлески» для домры и ф-но	1974
Струнный квартет № 3	1976
Цикл пьес для чанзы и ф-но	1987
Цикл пьес для хура и ф-но	1988

Для фортепиано

Три пьесы	1969
15 прелюдий	1970
Десять страничек	1971
Соната	1972
Капричос (серия музыкальных офортов на сюжеты рисунков Ф. Гойи)	1975
Детский альбом (20 пьес)	1984

Для смешанного хора без сопровождения

Неизвестному солдату, два хора (сл. А. Смольникова и Ю. Марцинкавичуса)	1976
Осенние песни, цикл (сл. Ф. Тютчева, Д. Улзытуева, И. Бунина, Н. Заболоцкого, А. Блока)	1996

Для женского хора без сопровождения

Весенняя гроза (сл. Ф. Тютчева)	1987
---------------------------------	------

Для детского хора без сопровождения

Песни сердца (сл. Н. Нимбуева)	1998
--------------------------------	------

Для женского хора с фортепиано

Несжатая полоса (сл. Н. Некрасова)	1971
Пять песен (сл. А. Твардовского)	1976
Я пришёл к тебе с приветом (сл. А. Фета)	1992

Для детского хора с фортепиано

Весёлые фантазии для маленьких и немаленьких (сл. В. Уманского)	1985
Озорняшки, цикл (сл. Б. Сулимова)	1987
Почему?, цикл (сл. Л. Ореховой)	1989
Мойдодыр, кантата (по сказке К. Чуковского)	1994
Акварели, цикл (сл. Д. Улзытуева, Б. Дугарова, А. Улзытуева)	1995
Барабашка, цикл (сл. Т. Григорьевой)	1995
Кошачьи песни, цикл (сл. Т. Григорьевой)	1995
Здравствуй!, цикл (сл. Л. Курочкиной)	2002
Путешествие в карман (сл. Т. Григорьевой)	2003

Для хора и рок-группы

Мы - юность рабочего класса, шоу-кантата (сл. В. Маяковского)	1987
Земля людей, шоу-кантата (сл. М. Шиханова)	1988
Моим друзьям, кантата (сл. А. Пушкина)	2002

Для голоса и рок-группы

11 песен (сл. В. Уманского)	1984-1985
2 песни (сл. В. Батенкова)	1986
3 стихотворения (сл. А. Пушкина)	1986
Не говори, любовь пройдёт (сл. А. Дельвига)	1987
5 стихотворений (сл. А. Блока)	1988

Для голоса и инструментального ансамбля

Антики (сл. Ф. Кривина)	1973
-------------------------	------

Для голоса и фортепиано
Романсы

Листки из альбома (сл. Л. Колгатиной)	1971
---------------------------------------	------

5 стихотворений, цикл (сл. Ли Бо)	1974
Горсть песка, цикл (сл. И. Такубоку)	1977
Бурятские напевы, цикл-поэма (сл. Д. Жалсараева)	1983
Ячменное зерно, цикл-поэма (сл. Р. Бернса)	1997
Дурные песни, цикл (сл. Ю. Извекова)	1999
Вредные советы, цикл (сл. Г. Остера)	2004
2 романса (Падали листья; Мечта моя) (сл. Л. Казюки)	2004

Песни

На сл. Л. Болдыревой: Песни комсомольцев Бурятии.
На сл. В. Липатова: Праздничная.
На сл. М. Матусовского: Ветераны.
На сл. А. Румянцев: Таёжная земля.
На сл. В. Уманского: Романс.
На сл. Е. Хоринской: Наш город (цикл пионерских песен).
На сл. М. Шиханова: Багульник; Без права на ошибку (цикл песен о милиции); Ивановка; Родина.
На сл. А. Щитова: Мой город над Селенгой.
На собств сл.: Шестьдесят; Сколько стоит жизнь солдатская.
На сл. Л. Казюки: 2 Новогодних песенки; Отзовись.
На сл. В. Шухорева: Солдатская вдова.

Обработки народных песен

Жаворонок; Якутский танец (якутские мелодии) 1977

Для голоса и баяна

Гармонь поёт, цикл (сл. Г. Пасько) 1998

Для электросинтезатора

Интерлюдии к балету «Времена года» на муз. А. Вивальди 1988

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О В. УСОВИЧЕ

1. К у н и ц ы н О. На пороге зрелости // Молодежь Бурятии.- 1971.- 17 апр.
2. К у н и ц ы н О. На темы народных песен //Правда Бурятии.- 1973. - 20 фев.
3. К у н и ц ы н О. Авторский концерт студента// Молодежь Бурятии.- 1974.- 4 фев.
4. Песнь о Корчагине (наши интервью) // Правда Бурятии.- 1976.-21 окт.
5. О с и п о в О. (Куницын О.) «Репка» – детская опера.//Правда Бурятии.- 1976.- 31 дек.
6. К у н и ц ы н О. «Песнь о Корчагине»././Молодежь Бурятии.- 1977.- 17 сент.
7. В о л ы н ц е в а Т. Состоится ли премьера? // Правда Бурятии.- 1978.- 13 сент.
8. Почётные звания (о присуждении премий комсомола Бурятии)// Молодежь Бурятии.- 1978.- 26 окт.
9. К у н и ц ы н О. Опера о легендарном комсомольце //Молодежь Бурятии.- 1978.- 28 ноября.
10. К у н и ц ы н О. Новая встреча с Павкой Корчагиным// Сов. культура.- 1979.- 13 фев.
11. Время звонких игр и добрых дел// Правда Бурятии.- 1980, 8 янв.
12. К у н и ц ы н О. Музыка к пьесе// Молодежь Бурятии.- 1980.-26 янв.
13. Л а з а р е в а В. О времени и о себе// Правда Бурятии.- 1981.- 7 марта.
14. М а т х а н о в В. Встреча с Павкой//Правда Бурятии.-1978.- 30 ноября.
15. Р у с и н о в а О. Симфонический концерт// Правда Бурятии.- 1982. - 23 апр.
16. К у н и ц ы н О. Грани творчества// Молодежь Бурятии.- 1984.- 15 ноября.
17. К у н и ц ы н О. Бурятская опера.-Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 1984.
18. К у н и ц ы н О. Герой оперы – народ// Правда Бурятии.- 1985.- 5 ноября.

19. *Егиков И.* Незамеченный праздник// Правда Бурятии.- 1986.- 8 мая.
20. *Кунцын О.* Мы – юность рабочего класса//Правда Бурятии.- 1987.-8 авг.
21. *Кунцын О.* Принцесса на горошине// Правда Бурятии.- 1988.- 17 февр.
22. *Афанасьева Л.* Композиторы и поэты-детям// Правда Бурятии.-1988.- 13 ноября.
23. Ночь умирает с рассветом// Правда Бурятии.- 1988.- 13 ноября.
24. *Нагаева И.* Жертва классовой борьбы// Молодежь Бурятии. - 1988.- 3 дек.
25. *Григорян В.* Не был он жалкой песчинкой //Молодежь Бурятии .- 1988. - 3 дек.
26. *Кунцын О.* Ночь умирает с рассветом// *Правда Бурятии.*-1989.-3 янв.
27. [Виктор Усович] // Новое время.- 1989.- № 39.
28. *Кунцын О.* И пусть музыка звучит...// Правда Бурятии.- 1990.- 20 окт.
29. *Дондупов Д.* Музыка Виктора Усовича//Правда Бурятии.- 1991.- 22 мая.
30. *Кунцын О.* Виктор Усович// Композиторы Российской Федерации. Сб. статей.- М.: Композитор, 1994.
31. *Бараева О.* «Звучит мелодия - Усович...»// Правда Бурятии .- 1996.- 30 апр.
32. *Фадеева А.* «Чтобы каждый удивляться не отвык»//Бурятия.- 1996.- 16 мая.
33. *Кунцын О.* Тугая тетива таланта// Правда Бурятии.- 1996.- 31 июля.
34. *Цырендашиев Б.* Зрелость таланта// Правда Бурятии.- 1996.- 27 дек.
35. *Кунцын О.* О детях – с любовью//Бурятия.- 1997.- 16 янв.
36. *Дондупова О.* Диалог веков// Сов. Сибирь (Новосибирск).- 1997.-27 ноября.
37. *Кунцын О.* Виктор Усович// Мастера искусств Бурятии. Альбом.- Улан-Удэ, 1998.
38. *Кунцын О.* Я с большим удовольствием играю Усовича// Бурятия.- 2000.- 13 апр.
39. *Полякова О.* Усович Виктор Алексеевич// Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000). - Улан-Удэ, 2000.
40. *Кунцын О.* Виктор Усович. Очерк жизни и творчества.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2000.
41. *Васильев Б.* Музыкальная шкатулка// Правда Бурятии.- 2002.-17 янв.
42. *Бадмаринчинов Н.* Вручены награды России// Бурятия.- 2002. - 9 авг.

АЛЕКСАНДР ПРИБЫЛОВ

Композитор и баянист-виртуоз Александр Прибылов обращается ко многим инструментальным и вокальным музыкальным жанрам, а в центре его творчества – музыка для русских народных инструментов, оркестровая, ансамблевая, сольная. Мелодическая одарённость композитора и его мастерство принесли ему признание и известность в нашей республике, по всей Сибири, во многих краях России и за рубежом.

Александр Александрович Прибылов родился 29 сентября 1953 года в посёлке Каменск Кабанского района Бурятии, в семье рабочего Тимлюйского цементного завода Александра Яковлевича и домашней хозяйки Анны Сергеевны. Отец Саши не получил специального образования, но самоучкой разобрался в производстве, вносил полезные технические предложения и был удостоен почётных званий заслуженного рационализатора России и Бурятии.

О крае, где родился и вырос будущий композитор, известная журналистка Э. Гомбоева говорит в предисловии к сборнику песен Прибылова: «причудливо переплелись старинные русские и бурятские песни рыбаков и охотников, мастеровых и хлебопашцев, а также другого пришлого и разного люда. У всех были свои песни и пляски. Но объединяла их одна Байкальская заповедная земля, и близость священного озера-моря одарила их чистотой и бережным отношением к прекрасному»¹.

Первым ярким музыкальным впечатлением пятилетнего Саши была игра на гармонике соседа, которая – по воспоминанию композитора, его «потрясла». Видя интерес Саши к музыке, его дядя Фёдор Яковлевич подарил шестилетнему мальчику гармонь. Саша начал играть сам, поступил в детскую музыкальную школу, где учился (в 1964-1968 гг.) в классе баяна педагога и директора Каменской ДМШ И.Г. Серебренникова. По окончании музыкальной и общеобразовательной школ поступил в Улан-Удэнское музыкальное училище им. П.И. Чайковского, в класс баяна известного специалиста В.И. Анисимова. На выпускном экзамене (1972) играл содержательную программу - Концерт для баяна П. Лондонова, «Вечное движение» К.М. Вебера.

У автора этих строк Прибылов некоторое время (по какой-то причине мне временно передали их группу) занимался на уроках анализа музыкальных произведений и запомнился своей поглощённостью искусством музыки, серьёзным отношением к занятиям и, что особенно подчеркну, стремлением глубоко проникнуть в суть музыки.

В год окончания училища поступил на оркестровое отделение Новосибирской консерватории им. М. Глинки, занимался в классе баяна Д.Г. Ермакова и в классе дирижирования И.А. Зайдентрегера. Начиная с IV курса консерватории преподавал в Улан-Удэнском музучилище и был баянистом-концертмейстером в вокально-хореографическом ансамбле «Багульник», сочетая работу с частыми поездками в Новосибирск в консерваторию, которую окончил в 1977 году, получив квалификацию концертного исполнителя и педагога.

После службы в Советской Армии (1978-1979 гг.) Прибылов начал работу на кафедре народных инструментов и оркестрового дирижирования (НИОД) Восточно-Сибирского института культуры (ныне - Восточно-Сибирская академия культуры и искусств), с 1993-го – доцент, с 2000-го – профессор. Ведёт класс баяна (аккордеона), читает лекционный курс «История исполнительства на русских народных инструментах». За годы работы подготовил более ста выпускников почти из всех краёв Сибири и Забайкалья, а также Монголии. По отзывам студентов и коллег-преподавателей является высококвалифицированным специалистом, внимательным педагогом, авторитет которого подкрепляется его высоким мастерством баяниста – солиста и ансамблиста.

С юных лет Прибылов любил импровизировать на баяне, в консерваторские годы иногда сочинял музыку, а серьёзно занялся композицией с 1979-го. Причина была, казалась бы, внешней – попросили написать Фантазию на темы Балакирева для трио баянов, потом пьесу для ОРНИ «Праздник в улусе», на основе которой ансамблем народной музыки «Сибирский сувенир» был поставлен «Бурятский молодёжный танец». Это трёхчастная пьеса основана на темах подлинных бурятских народных песен и темах в национальном духе, в том числе которых (позже пьеса была переложена для бурятского народного оркестра) «пасторальный зов» лимбы, танцевальный наигрыш в энергичном ёхорном ритме

¹ Гомбоева Э. Песни сердца // Прибылов А. Когда цветёт черёмуха. Песни в сопровождении баяна, фортепиано. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКий, 2004. - С.4.

и распевная мелодия чанз. Композитор изобретательно развил этот материал, рисуя картину народного праздника.

Сочиняя пьесы для русского оркестра, композитор стремился пополнить его не слишком обширный репертуар, особенно, если речь шла о произведениях, связанных с местной тематикой. Но эти внешние обстоятельства совпали со всё нарастающей внутренней потребностью в композиторском творчестве – только исполнительство, по словам Прибылова, не давало ощущения «полноты жизни в музыке». С начала 1980-х годов Прибылов активно занимается композицией. И уже в 1980-ом приходит большой успех – сюита для ОРНИ «Забайкалье моё». Вторая часть сюиты («Танец чабанов») была отмечена III премией IX Всероссийского конкурса патриотической музыки (1985), сама сюита исполнялась в Улан-Удэ, Новосибирске и других городах, а имя композитора стало известно, и не только в Бурятии.

В 1980-1990-е годы Прибылов завершает одно за другим сочинения для ОРНИ, для ансамблей русских народных инструментов различного состава, для баяна соло, пишет и вокальную музыку – большим успехом пользуются его лирические песни. Ширится круг исполнителей его музыки – её включают в программы оркестры, ансамбли, музыканты-солисты. Успешно проходят авторские концерты композитора – в Улан-Удэ (1985 и 1994), Чите (1994). В 1993-ом Прибылов удостоивается почётного звания заслуженного деятеля искусств Бурятии. Написанная в 1989-ом сюита «Вокруг света» исполняется ведущим русским народным оркестром страны – ОРНИ им. Н. Осипова и приносит Прибылову звание лауреата I Всероссийского конкурса за создание произведений для ОРНИ (1995). Как к признанному мастеру, к композитору обращаются руководители музыкальных коллективов с заказами на сочинения. Так, по заказу Камерного ОРНИ «Забайкальский самоцвет» Прибылов написал пьесу «Посвящение Н. Будашкину», прозвучавшую на VIII Открытом конкурсе оркестров и ансамблей РНИ им. Н. Будашкина (Чита, 1994). Его пьесы выступают в качестве обязательных на конкурсах – например, «Настроения» для домры с фортепиано, «Концертная пьеса» для балалайки с фортепиано, Прелюдия и токката, Концертная пьеса на мексиканские темы (две последние для баяна) на III межвузовском конкурсе исполнителей на народных инструментах вузов культуры Сибири и Дальнего Востока (1982). В 2004 г. Прибылов был официально утверждён в статусе композитора – принят в Союз композиторов Российской Федерации.

В 1997-ом признание высокого мастерства Прибылова и его заслуг по развитию музыкального искусства нашей республики выразилось в присвоении ему почётного звания «Заслуженный деятель искусств России». Неоднократно он награждался Почётными грамотами-Правления Союза композиторов СССР, Министерства культуры РСФСР, других учреждений России и Бурятии. Рос и его авторитет как педагога, наставника молодых музыкантов – в 2000-ом ему присвоили высокое учёное звание профессора.

Произведения Прибылова входили в программы многих коллективов: Академического ОРНИ им. Н. Осипова, ОРНИ под упр. Б. Ворона (Москва), Академического ОРНИ телерадиокомпании «Новосибирск», ОРНИ Восточно-Сибирской академии культуры и искусств, Камерного ОРНИ «Забайкальский самоцвет» (Чита), Ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир» (Улан-Удэ, ВСГАКиИ), Ансамбля РНИ Читинской филармонии им. Н. Будашкина, ОБНИ им. Ч. Павлова Гостелерадио Бурятии, Красноярского музыкального ОРНИ, ОРНИ ДШИ № 6 (Улан-Удэ), Ансамбля аккордеонистов «Каскад» (Москва). В исполнении перечисленных и других музыкальных коллективов сочинения Прибылова прозвучали во многих регионах России, а также в США, Великобритании, Франции, Германии, Италии, Швеции, Швейцарии, Бельгии, Японии, Южной Корее, КНДР, Израиле и ещё ряде стран.

Все годы Прибылов активно выступает как баянист – солист и ансамблист – в Улан-Удэ, Чите и многих других городах, входил в состав ансамбля РНИ преподавателей ВСГАКиИ, с преподавателем В. Роговым составлял популярный в республике дуэт балалайки и баяна, аккомпанировал известным бурятским певцам, солистам театра оперы и балета – Л. Линховоину, Д. Дашиеву, Б. Бороеву, О. Аюровой и другим.

В 2003-ом музыкальная общественность республики широко отмечала 50-летний юбилей талантливого композитора, музыканта-исполнителя и педагога Александра Александровича Прибылова.

Творчеству Александра Прибылова свойственны профессиональное мастерство, мелодический дар, чутьё к структуре музыкального произведения, умение контрастно сопоставить музыкальные образы и развить их. Содержание его сочинений разнообразно – лирика, размышление, танцевальность, юмор. А подавляющее большинство его музыкальных образов ощущается как глубоко русские. Многие здесь идёт от тяготения композитора к русскому музыкальному фольклору, в том числе, фольклору семейских – потомков русских поселенцев XVII века в Забайкалье, до сих пор хранящих свою манеру хорового

пения. Но композитор не часто, особенно в зрелые годы творчества, обращается к подлинным народным напевам, а создаёт свои, точно отражающие исконное народное музыкальное мышление (вспомним хотя бы его «Семейскую круговую» из сюиты для ОРНИ «Забайкалье моё» или пьесу «Забайкальская частушечная»).

Но, родившись и живя в Бурятии, Прибылов не мог не проникнуться духом бурятского музыкального фольклора и музыки композиторов-бурят, своеобразной ладовой основой бурятской музыки – пентатоникой. И в этой сфере композитор нашёл оригинальный тематический материал, воспринимающийся как окрашенный в бурятские национальные тона (вспомним его «Танец чабанов» из упоминавшейся сюиты или музыкальную картину «Праздник в улусе»).

Обращался композитор и к песенности других народов России (якутов, эвенков), а также и народов зарубежных стран и не только обрабатывая подлинные напевы, но и воспроизводя в своих оригинальных мелодиях национальную манеру. Так, в его сюите для ОРНИ «Вокруг света» (1989) звучат оживлённый чешский танец (III часть, «Шуточная полька»), экзотические африканские ритмы (IV часть, «Звуки саванны»), американская песенка (V часть, «Одинокий ковбой»), темпераментная кубинская румба (VI часть, «На карнавале»).

Прибылов пишет преимущественно для оркестра русских народных инструментов. Баянист-виртуоз, он досконально знает выразительные и технические возможности, как своего инструмента, так и всего русского народного инструментария, о котором говорит: «Обилие инструментов, самых различных по характеру звучания, позволяет русским народным оркестрам достичь необычайной тембровой самобытности, а как итог – яркого национального колорита, благодаря которому лучшие русские оркестры и ансамбли так любимы народом и пользуются популярностью далеко за пределами России»¹. В партитурах для ОРНИ Прибылова широко раскрывается специфика каждого из инструментов. С особенным блеском, подчас с юмором, композитор использует группу ударных. Интересным экспериментом (возможно, впервые в истории ОРНИ) стало включение Прибыловым в состав русского оркестра народного инструмента якутов, тувинцев и других народов Востока – хомуса, украшающего своей оригинальной звучностью пьесу «Эвенкийская картинка» (III часть сюиты «Забайкалье моё»).

Прибылов интересно мыслит, гармонически применяет яркие эллиптические обороты, а в произведениях с пентатонической мелодикой широко применяет кварто-квинтовые созвучия и квартовые утолщения мелодических линий. Постоянно пользуется полифоническими приемами контрастно-тематического типа, находя к основным темам запоминающиеся контрапункты.

Александр Прибылов – композитор, обладающий и ярким творческим даром, и профессиональным мастерством. Его коллега, композитор В. Усович говорит: «Произведения Александра Прибылова играют во всём Сибирском регионе, в Москве, за рубежом. Они привлекают слушателей самобытным художественным уровнем и высоким мастерством. Прибылов – личность уникальная по своему духовному содержанию».

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Произведения для оркестра русских народных инструментов

Сюита «Забайкалье моё»

Четырёхчастную сюиту композитор написал в 1982 г., посвятив свой труд 60-летию образования СССР. Музыка цикла отразила мысль о дружбе народов Забайкалья и содержит ряд красочных зарисовок жизни русских, бурят, эвенков. Сюита «Забайкалье моё» неоднократно исполнялась в Улан-Удэ и в других городах, записана Академическим ОРНИ телерадиокомпания «Новосибирск» (дирижёр В. Гусев).

Первая часть сюиты («Степь просыпается») воспринимается как музыкальный пейзаж, образ степного простора на утренней заре. На выдержанных созвучиях струнных баяны интонируют легкие «пасторальные» попевки, им отвечают звонкие «точки» треугольника. Затем на фоне «гармошечных»

¹ Прибылов А. Русская народная музыка Забайкалья // Музыка народов Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир». – Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999. – Вып. 3. – С. XV.

переборов всего оркестра баян ведёт распевную мелодию в широком диапазоне – это главная тема части (пример 89).

Второе произведение темы динамизировано – два баяна излагают её плотными аккордами. В середине (пьеса трёхчастна) фактура разряжается, у баянов и домр появляются фигурации, глиссандируют гусли, а басовая домра вступает с мелодией, родственной главной. Постепенное нарастание звучности («приближение и наступление рассвета») приводит к репризе – в массиве всего оркестра «провозглашается» главная тема.

Вторая часть («Танец чабанов») контрастирует первой своим подчёркнуто танцевальным складом, а также пентатонической ладовой основой мелодики. Это часть – одна из примеров обращения Прибылова к бурятской тематике. Композитор не использовал подлинных танцевальных напевов и наигрышей, но нашёл свои мелодические образы, близкие бурятскому музыкальному фольклору.

Непрерывное быстрое движение, энергичные плясовые ритмы, активная роль ударных инструментов зримо рисуют во второй части образ незатейливого, но искреннего и темпераментного веселья простых сельских тружеников.

Начальная тема сразу настраивает слушателя на восприятие музыки в национальном складе: пентатонический лад, квартовое и квинтовое «утолщение» у малых домр (пример 90).

На фоне той же танцевальной фактуры, усложнённой контрапунктом домр, баяны в аккордовом сложении проводят распевную тему в духе бурятской песни. Постепенно она захватывает все группы оркестра. Фигурации баянов воспринимаются как переход к разделу, где звучат уже знакомые темы, но «перекрашенные» тонально (*Es-dur* вместо первоначального *C-dura*). Затем излагается новая тема, родственная прежним, а возвращение в финале пьесы начального раздела в исходной тональности *C-dur* придаёт форме второй части черты рондальности.

В Третьей части («Эвенкийская картинка») композитор разработал записанные им самим подлинные эвенкийские народные напевы – лирический и плясовой, они разнообразно варьируются на протяжении двух основных разделов части (форму её можно представить себе в виде сложной двухчастной). Важна здесь роль ударных инструментов, а также включённого в партитуру хомуса (варгана) – металлического дугообразного самозвучающего инструмента, который при игре зажимают в зубах. Этот инструмент широко бытует в народной музыке эвенков. Характерный вибрирующий звук хомуса обогащает тембровый колорит и усиливает национальный эвенкийский склад мелодики части.

В первом разделе «Эвенкийской картины» разрабатывается лирическая тема-мелодия, построенная на варьировании её начального оборота (восходящий ход по минорному трезвучию и заполнение хода) и звучащая в тембре домр, «подкрашенного» хомусом. Вариант мелодии у баяна дан в уменьшении (шестнадцатые вместо восьмых). Следующий этап развития данного образа выделен появлением синкопированного ритма в сопровождении (у низких струнных), а тема в аккордовом сложении поручена балалайкам и баянам, и сопровождается по принципу контрастно-тематической полифонии подголоском малых домр.

Энергичный ритм бубна знаменует переход ко второй части пьесы, где разрабатывается вторая из записанных композитором народных мелодий эвенков – плясовая. Интонационно она родственна первой, но более импульсивна по ритму (пример 91).

Мелодия варьируется, передаётся от одних инструментов к другим, меняя тембровые «наряды», постепенно «дробится» на отдельные попевки, звучность гаснет. И «Эвенкийская картинка» без остановки переходит в следующую часть.

Четвёртая часть («Семейская круговая») – наиболее масштабна из всех частей сюиты, а в структуре её есть черты сонатной формы (точнее, рондо-сонаты). В качестве темы главной партии выступает, записанный композитором, вариант подлинного кругового (хороводного) наигрыша семейских. Непродолжительная, остро синкопированная тема воспринимается как образ весёлого танца (пример 92).

Тема разрабатывается уже во вступительном разделе, сопровождаясь живыми ритмами ударных инструментов (малый барабан, ложки, коробочка) и шутливыми деталями, как например, хроматический «скат» высоких домр и баянов, краткими фигурациями, «гармошечными переборами». В качестве темы побочной партии композитор взял собственную мелодию, чутко отразив манеру лирических песен семейских (пример 93).

Изложенная баянами и балалайками, эта распевная мелодия передаётся домрами в сопровождении гармонических фигураций балалаек. Эпизод, в котором характерный синкопированный ритм главной темы подхватывает весь оркестр (включая ударные), можно расценить как разработочный. Затем, по

законам сонатной формы, возвращается главная тема (реприза), а реприза побочной темы дана в новой тональности (*e-moll*), приближаясь, таким образом, к тональности главной партии (*C-dur*). Повторение материала главной партии (третье проведение) в коде пьесы определяет её форму – рондо-соната.

«Семейская круговая» – яркая картина жизнерадостного народного праздника – достойно завершает сюиту «Забайкалье моё».

«Размышление в дацане»

Среди сочинений Прибылова на бурятскую тематику выделяется его пьеса «Размышление в дацане» (1977), написанная под впечатлением посещения Иволгинского дацана – ламаистского храма-монастыря. Композитор передал в пьесе музыкальную «атмосферу» молебствия в дацане, а вместе с тем, то философски возвышенное настроение, которое испытывает каждый пребывающий в храме, независимо от того, верующий он (и какого вероисповедания) или атеист.

Закономерно, что композитор обратился здесь к палитре средств выразительности бурятской музыки (пентатоническая мелодика и квартовая основа созвучий), органично соединив её с тембровыми возможностями русского народного оркестра.

Одночастная пьеса построена на непрерывном развитии одного главного музыкального образа, а повторение вступительного материала в коде придаёт композиции пьесы цельность.

Образ вступления создаёт то особенное настроение, какое охватывает вступившего в храм. Композитор передал манеру ламаистских молитвенных песнопений – короткая попевка в узком диапазоне (у альтовых домр), сопровождаемая негромкими ударами ритуальных барабанов (им подражает баян, подкреплённый литаврами и низкими балалайками). После унисонного звучания первой фразы, вторая дана в квартовом утолщении, что усиливает её национальный колорит (пример 94).

Композитор постепенно развёртывает начальную попевку, расширяет диапазон. Прозрачными аккордами всплескивают гусли, включаются ударные (малый барабан, коробочка) и, наконец, вступает важный для дацанской музыки инструмент – по удачному выражению Т. Коневой, «мерцающий звон колокольчиков»¹, красочными созвучиями брошенных (неразрешённых) секунд отмечено наступление следующего раздела, где композитор включает важную деталь – повторение одного звука, что тоже характерно для ламского хора и оркестра. Продолжается звон колокольчиков и подражающее им стаккато высоких домр. Сила звучания нарастает, всё настойчивее повторение одного тона, а затем одного созвучия – оно проводится одновременно во всех «этажах» оркестра, что воспринимается как образ религиозного экстаза молящихся.

Достигнув кульминации, звучность идёт на спад, возвращается образ вступления – здесь он, как можно предположить, выражает успокоение, возвышенную созерцательность, которые нисходят на молящегося после свершения им религиозного обряда.

«Триптих»

для оркестра бурятских народных инструментов

По замечанию В. Китова, Прибылов «автор талантливых произведений для русских народных инструментов знает и тембровую сферу бурятского оркестра, возможности его инструментов, что позволило ему найти интересные приёмы изложения и развития тематического материала»². Это мнение было высказано по поводу «Триптиха» Прибылова.

Согласно названию «Триптих» представляет собой оркестровую сюиту в трёх частях, чередующихся по обычному принципу – быструю первую сменяет медленная вторая, а завершает цикл быстрая третья.

Первую часть «Триптиха» («Токката», *Allegro*) композитор изложил в сонатной форме, сопоставив в ней танцевальную главную тему с распевной побочной. Вступление к части строится на варианте главной темы (более остром ритмически), а тему экспонируют струнные с контрапунктирующей линией гобоя (как известно, в бурятский оркестр включены классические духовые инструменты, заменившие бурятские народные) (пример 95).

¹ Конев Т. [От составителя] // Родник Вселенной. Оркестровые произведения А. Прибылова в переложении для двух фортепиано. Т. Коневой. - Улан-Удэ: изд. ВСГАКИ, 2002. - Вып. 2. - С. 5.

² Китов В. Оркестр бурятских народных инструментов. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИ, 2001. - С. 122.

После непродолжительного варьирования главной темы появляется побочная, внося контраст своим певучим складом, мажорной тональностью и иной фактурой (двухголосие флейты и кларнета под репетиции, а затем фигурации и контрапункты группы чанз). Вместо разработочного раздела есть краткий переход (на главной теме), поэтому реприза главной партии содержит в себе развитие темы – изменяется её ритмо-интонационный облик, ширится звучность оркестра, активизируется участие ударных инструментов, а перед репризой побочной партии напоминает о себе материал вступления. Развита и побочная – прозвучав у кларнета с контрапунктом теноровых хуров, она затем передаётся унисону чанз и хуров, сопровождаемых синкопированным ритмом духовых, подчёркивающим её плавную распевность. В лаконичной коде осязательны интонации главной темы.

Вторая часть («Думка», *Adagio*) воспринимается как поэтический «музыкальный пейзаж» – неспешно поют хуры мелодию в духе старинных бурятских песен, преобладает интонация секунды (пример 96).

После краткого перехода, где словно бы звучат «голоса природы» (может быть, подражание пению птиц) у флейты и кларнета, весь оркестр ведёт первую тему. Вторая тема (тема середины – часть трёхчастна) интонационно близка первой и, по мнению В. Китова, «гармонично соединяет пентатонические интонации с ритмом медленного вальса»¹. Композитор, излагая вторую тему, обратился к полифоническим приёмам – краткая имитация переходит в контрастное сложение двух мелодических линий (внутри группы хуров). Сокращённая реприза первой темы украшена быстрыми фигурациями духовых инструментов.

В Третьей части («Молодёжный танец», *Allegro*) на первый план, как ясно из её названия, выходят энергичные плясовые ритмы, самого любимого бурятским народом танца-хоровода ёхора. Подлинных ёхорных напевов здесь нет, но композитор удачно воспроизвёл их склад – чёткий двухдольный ритм и варьирование характерной пентатонической попевки (припев 97).

Тема варьируется, переходя из одной группы оркестра в другую. Вторая тема несколько более спокойна, но тоже близка к складу ёхорных мелодий.

Тема середины (пьеса трёхчастна) близка по характеру к второй теме, а реприза всей пьесы статична. И композитор не выписал её, в партитуре, ограничившись указанием «повторить с начала».

Соната № 2 для баяна

Произведения такой разновидности жанра для баяна редки. И тем более интересно и ценно обращение Прибылова к сонатной форме и к сонатно-симфоническому циклу в сфере баянной музыки. Во многом композитор следовал традициям – трёхчастный цикл строится по тематическому и темповому контрасту, в фактуре изложения есть некоторые приёмы, известные по фортепианной музыке (отдельные аккордовые построения, альбертиевы басы – пример 98), но наполняет традиционные схемы свежим мелодическим и гармоническим материалом.

Вступление к Первой части (*Rubato*) содержит взлетающие пассажи, чередование острых созвучий (альтерированные аккорды, октаккорды), соединяющихся между собой с жёсткими перечениями по ладо-звукорядному (модальному) принципу вокруг тона «ре», выполняющего роль устоя. Диссонантность аккордики, неустойчивость интонаций, короткие фразы, быстрое движение – складываются в образ тревожного порыва. Во вступлении есть и краткий эпизод, построенный на специфическом баянном приёме (тремоло мехом) и постепенном разрастании и уплотнении аккордовой фактуры – он имеет тематическое значение, поскольку в дальнейшем развивается в Первой части, а потом напоминает о себе в Третьей.

Необычно построена главная партия Первой части. Резко ускоряется движение (ремарка *Allegro*), «вырывается» тоже тревожный, но мелодически ясно очерченный образ, однако не в главной тональности (в *c-molle*), но тут же возвращается аккордика вступления, и только затем главная тема дана в *d-molle* – главной тональности первой части (пример 98).

После поворота в *c-moll* вступает ещё одна тема – более плавная, это побочная тема (сохранена традиция проведения побочной в доминантовой тональности – *c-moll* – тоника VII натуральной ступени *d-moll* я) (пример 99).

Дальнейшее представляет собой непрерывное развитие всех экспонированных образов (главной и побочной тем, аккордики вступления, эпизода с тремоло мехом и расширением аккордовой фактуры).

¹Там же.

Началом репризы (зеркальной) становится проведение побочной темы в *d-molle*, затем следует ещё один разработочный раздел, в котором кульминацией является звучащий значительно-возвышенно упоминавшийся эпизод расширения фактуры. Реприза главной темы соединена с кодой и на той же «тревожной ноте» завершает Первую часть.

Вторая часть – неторопливое *Andante* – контрастирует Первой не только темпом, но и полифоническим сложением, представляя собой пьесу, которую можно определить как «инвенцию» – так обычно называют (в переводе термин означает «изобретение») нетрадиционно трактованную форму фуги.

В основе части – непродолжительная, хроматически усложнённая мелодия. В первом проведении она опирается на тонический органнй пункт «ре» (во Второй части сохранена основная тональность Первой) (пример 100).

Прошедшая в среднем голосе тема имитируется в верхнюю октаву, затем, после двухтактовой кодетты, тема опять в верхнем голосе, но квинтой выше первого проведения (таким образом, как видим, строение экспозиции нетрадиционно, что и подтверждает определение «инвенция»). Интонации темы варьируются, её фрагменты вступают в краткие имитации, полифоническое сложение иногда совмещается с гармоническими (различного принципа строения) вертикалями, основное трёхголосие может расширяться до четырёх и более голосов. Движение затормаживается, когда на органном пункте «ля-бемоль» повторяется статичная фигура на интонациях темы, накопившееся напряжение разряжается в хроматизированном нисходящем пассаже (в нём тоже присутствуют интонации темы), а включившаяся затем гармоническая фигурация служит фоном для нового (в основном виде) проведения темы, которая вновь имитируется в октаву. В заключении пьесы композитор проводит обороты темы через сложное сплетение имитаций. Тема и её отдельные обороты варьируются, а в сопровождении чередуются вертикали, гаммообразные подголоски и фигурации. По традиции, уходящей в добаховские времена, ре-минорную пьесу завершает ре-мажорное трезвучие.

Отметим, что во Второй части сонаты Прибылов продемонстрировал владение полифоническими приёмами и способность по-своему их трактовать.

Краткое вступление (*Rubato*) к Третьей (финальной) части сонаты вновь включает приём постепенного расширения фактуры, а основной раздел (*Pzesto*) открывается энергично взлетающей темой в объёме ундецимы (пример 101).

Непрерывное движение приводит ко Второй теме части – более распевной, на звонком фоне «пустых» квинт (пример 102).

Обе темы активно развиваются (тонально и фактурно), чередуясь друг с другом и с эпизодами в общих формах движения (гаммы, фигурации, репетиции). Затем, довольно неожиданно, вторгается материал вступления к Первой части (хроматическое аккордовое построение), мелькает «намёк» на тему Второй части («инвенции»), пассаж из вступления к Третьей части, а ремаркой *Pzesto* отмечено вступление репризы, где обе темы даны в исходной тональности, что указывает на присутствие сонатной схемы в третьей части. На непрерывном движении строится кода, вновь напоминает о себе аккордовое построение из вступления к первой части, а завершает пьесу октаккорд, тоже знакомый по упомянутому вступлению.

Активное движение, резкие смены контрастных эпизодов, энергичное развитие – всё это создаёт ощущение устремления к какой-то важной цели.

Песни

Прибылов известен и как талантливый композитор-песенник. Его песни отличает сердечная лиричность, обаяние мелодики вокальной линии и красочных гармонических оборотов инструментального сопровождения (фортепиано или баяна). Композитор обращается к стихам разных по манере поэтов, но лучшие его песни написаны на его собственные тексты, в которых ощутима несомненная поэтическая одарённость автора.

В песнях Прибылова преобладает лирическая тема – любовь, дружба, но и другие темы решаются им в лирическом плане. Стилистически лирика Прибылова продолжает традиции, условно говоря, «сельской песни», соединяющей в себе черты русской городской народной песни с интонациями и гармонией эстрадной лирической, что наблюдается, например, у Г. Пономаренко, А. Аверкина, В. Левашова и других, но Прибылов не подражает им, а находит свои мелодико-гармонические «формулы», свои обаятельные песенные образы.

К числу самых популярных песен Прибылова относится его «Русская красавица» (на собственные слова композитора). В мелодии и гармонии (они неразрывно связаны) яркого песенного образа сочетаются широкие интервальные ходы с мягкими, «поющими» задержаниями. Мелодическая линия поддержана несложным, но выразительным сопровождением, которое обогащено лаконичными дополнительными линиями (пример 103).

Популярна и его лирическая песня «Когда цветёт черёмуха» (на собств. сл.). Её распевная мелодия поддержана фигурациями и выдержанными тонами в середине фактуры сопровождения, а целое складывается в привлекательное, глубоко русское по складу, песенное высказывание.

Оригинальна песня «Великий органист» (вновь на собств. сл.), посвящённая И.С. Баху, музыкой которого Прибылов увлечён и нередко исполняет её в концертах. Согласно замыслу, композитор обратился к некоторым приёмам, типичным для баховской музыки – характерные фигурации в инструментальном вступлении, «золотая секвенция» в гармонии сопровождения (оно написано для баяна, тембр которого родственен главному инструменту Баха – органу). В вокальной линии рельефно сопоставлены речитатив (куплет) и распевная мелодия (припев), прославляющая великого немецкого мастера.

Лирический песенный дар Прибылова ярко раскрылся и в песнях «Прости меня» (на собств. сл.), «Может быть» (на сл. В. Ветчинкина). Лирическое начало характерно и для патриотических песен Прибылова, например, песне «Любовь к Отчизне» (на сл. О. Аннаева).

Любители музыки высоко оценивают песенное творчество Прибылова: «Задумчивость, искренность, теплота, яркий мелодизм и образность – вот черты, которые отличают песни композитора»¹.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для оркестра русских народных инструментов

Праздник в улусе, муз. картина	1979
Бурятский танец	1980
Забайкалье моё, сюита в 4-х частях (1. Степь просыпается. 2. Танец чабанов. 3. Эвенкийская картинка. 4. Семейская круговая.)	1982
Воспоминание о старинном романсе, лирическая миниатюра	1983
Как мужик на ярмарку ездил, муз. картинка	1983
Интермеццо, эстрадная миниатюра	1988
В степях Забайкалья, фантазия на тему русских народных песен «По диким степям Забайкалья» и «Конь вороной»	1985
Тревожные дни минувшего, муз. картина	1987
Шуточная, пьеса на две русские темы	1987
Весенний город, эстрадная миниатюра	1988
Перед разлукой, миниатюра	1988
Вокруг света, сюита в 6-и частях (1. Белый медведь. 4. Звуки саванны. 2. Бронзовые статуэтки. 3. Шуточная полька. 5. Одинокий ковбой. 6. На карнавале.)	1989
Школьная сюита в 6-и частях (1. Весёлый барабанщик. 2. Первый звонок. 3. Зарница. 4. У костра. 5. Прощание со школой. 6. Беззаботное детство.)	1989
Забайкальская частушечная, пьеса на темы в русском стиле	1990
Пассадобль	1990
На прогулке, эстрадная миниатюра	1990
Сказание, муз. картина	1992
Скоморошина, пьеса в русском стиле	1992
В забайкальском селе, муз. картинка	1992
Бока, мои бока, пьеса на тему семейской песни	1992
Утро в деревне, жанровая сценка	1993
Посвящение Н. Будашкину	1993

¹ Гомбоева Э. Цит. изд. - С. 5.

Горный хрусталь, эстрадная миниатюра	1995
Монолог, полифоническая пьеса	1995
Взлёт, пьеса в стиле джаз-рока	1995
Размышление в дацане, муз. картина	1997
На сурхарбане, муз. зарисовка	1997
Увертюра	2000

Для баяна с оркестром русских народных инструментов

Пьеса	1998
-------	------

Для фортепиано с оркестром русских народных инструментов

Пьеса	1998
-------	------

Для оркестра бурятских народных инструментов

Фантазия на бурятские темы	1979
Триптих (1. Токката. 2. Думка. 3. Молодёжный танец.)	1986
Бронзовые статуэтки, муз. зарисовка	2000

Для симфонического оркестра

Тревожные дни минувшего, муз. картина	1987
---------------------------------------	------

Для ансамбля баянов (аккордеонов)

Фантазия на бурятские темы	1979
Шуточная на две русские темы	1979
Праздник в улусе, муз. картинка	1979
Кадриль (на тему Е. Птичкина)	1980
Закарпатская фантазия	1981
Эстрадная пьеса	1981
Забайкальская фантазия	1981
Кубинский танец	1983
Интермеццо	1983
Бурятский танец	1983
Певец зари, обработка вальса В. Присовского	1988
Казачки	1995
Серпантин	1995
В ритме джаза	1996
Фантазия на грузинские темы	2000
Фантазия на кубанские народные темы	2001
Джазовая миниатюра	2003

Для баяна

Скоморошина	1980
Наигрыш	1980
Прелюдия и токката	1982
Каприччо	1983
Баллада о партизанах	1984
Хоровод и кадрили	1985
Соната № 1, в 3-х частях	1986
Пять импровизаций	1988

Городские зарисовки, сюита в 4-х частях (1. По ночному городу. 2. На фабрике. 3. В старом парке. 4. Трамвай).	1990
3 детские пьесы (1. Каприз. 2. Чудо-юдо. 3. Стрекоза).	1991
Фантазия на тему Ли Ивенса	1992
Сонатина № 1, в 3-х частях	1996
Вальс	1997
Соната № 2, в 3-х частях	1999
О животных, сюита в 5-и частях (1. Обезьяна. 2. Удав. 3. Бабочка. 4. Крокодил. 5. Воробей)	1999
Фантазия на тему русской песни «Виновата ли я?»	2000
Соната № 3, в 3-х частях	2002
Сонатина № 2, в 4-х частях	2002
Сонатина № 3, в 4-х частях	2002
Пейзажи, сюита в 4-х частях (1. Осенний день. 2. Зимний вечер. 3. Летняя ночь. 4. Весеннее утро)	2003
Сонатина № 4, в 3-х частях	2004
Пьесы и обработки для ДШИ	

Для балалайки с фортепиано

Концертная пьеса	1982
Три эскиза	1995

Для домры с фортепиано

Настроение	1982
------------	------

Для квартета домр

Прелюдия и токката	1997
--------------------	------

Для детского хора с ансамблем русских народных инструментов

Русские картинки, сюита в 5-и частях (1. Ночной пейзаж. 2. Сизый голубь мой. 3. Кадриль. 4. Страдания. 5. Развесёлая), сл. М. Фоминой	1999
---	------

Для народного хора с баяном

60-лет СССР (сл. В. Дугаровой)	1982
Бурятия Советская (сл. Н. Дамдинова)	1984
Любовь к Отчизне (сл. О. Аннаева)	1984

Для смешанного хора с фортепиано

Народы, дайте друг другу слово (сл. А. Кацева)	1985
--	------

Для детского хора с фортепиано

Миллион (сл. Д. Хармса)	1983
Нет войне! (сл. Л. Жипайкиной)	1984

Для голоса с фортепиано, баяном (песни)

На собств. сл.: Когда цветёт черёмуха; Расставание с друзьями; Русская красавица; Великий органист; Старшая сестра; Прости меня; У моря.
На сл. А. Галёны: Осенняя река (Осенняя Уда).

На сл. Жамбалона: Маленький чабан.
 На сл. М. Мафтуна: Костёр Чили.
 На сл. М. Шиханова: Сайн байна (Здравствуй).
 На сл. А. Прибылова: Забайкальская казачья.
 На сл. Т. Коневой: Песня об отце.
 На сл. М. Фоминой: Домик сказки.
 На сл. В. Ветчинкина: Может быть.
 На сл. К. Ваншенкина: Рыжая.

И другие (всего более 20-и).

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О А. ПРИБЫЛОВЕ

1. Свириденко Т. Талант набирает силу//Молодёжь Бурятии.- 1986.- 1 фев.
2. Кунницын О. Александр Прибылов и его сюита «Забайкалье моё»// Прибылов А. Забайкалье моё. Сюита для оркестра русских народных инструментов. Партитура.- Улан-Удэ: Бурят. кн. из-во, 1990.
3. Огнев О. От составителя// Прибылов А. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов.- Улан-Удэ: изд. ВСГАКиИ, 1995.- Вып. I.
4. Русинова О. Александр Прибылов// Мастера искусств Бурятии. Альбом.- Улан-Удэ: изд. Минкультуры РБ, 1998.
5. Огнев О. От составителя// Прибылов А. Избранные произведения для оркестра русских народных инструментов. - Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999.- Вып. 2.
6. Прибылов А. Русская народная музыка Забайкалья// Музыка народов Северо-Восточной и Центральной-Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир».-Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999.- Вып. 2 и 3.
7. Китова Е. Забайкальская частушечная. Музыка Александра Александровича Прибылова. [Комментарии]// Музыка Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир».- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999.- Вып. 2.
8. Китова Е. Скоморошина. Бока, мои бока. Музыка Александра Александровича Прибылова [Комментарии]// Музыка Северо-Восточной и Центральной Азии. Из репертуара ансамбля народной музыки «Сибирский сувенир».- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999.- Вып. 3.
9. Русинова О. [Вступление]// Прибылов А. Пьесы для русских народных инструментов.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 1999.
10. Кунницын О. [«Праздник в улусе» А. Прибылова]. Звнящая нежность веков...// Ансамбль народной музыки «Сибирский сувенир».- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2000.
11. Китов В. Александр Александрович Прибылов//Оркестр бурятских народных инструментов.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2001.
12. Конева Т. [Вступление]// Прибылов А. Родник Вселенной. Оркестровые произведения в переложении для двух фортепиано Т. Коневой.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКиИ, 2002.- Вып. 2.
13. Бабушкин С. Его произведения исполняют многие// Уроженцы Кабанского района – видные деятели Бурятии и России.- Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 2002.
14. Гомбоева Э. Серебряный звон струн// Правда Бурятии.- 2004.- 5 февр.
15. Гомбоева Э. Песни сердца. [Вступление]// Прибылов А. Когда цветёт черёмуха. Песни в сопровождении баяна, фортепиано.- Улан-Удэ: ИПК ГОУ ВСГАКиИ, 2004.
16. Кунницын О. Композитор, баянист, педагог// Бурятия.- 2005.- 24 сент.

ДАРИМА ШАГДАРОН

Талантливый композитор Дарима Шагдарон родилась, училась и сформировалась как мастер композиции в Москве, но её родственные связи с Бурятией, интерес к национальной тематике и национальным средствам музыкальной выразительности сделали её творчество неотделимым от национальной музыки Бурятии.

Дарима Дашиевна Шагдарон родилась 16 ноября 1954 года в городе Загорске Московской области, в семье, причастной к искусству (мама Даримы - известная бурятская балерина Мария Шалтыкова). В восемь лет будущий композитор начала занятия музыкой, училась в «школе для избранных» - Московской средней специальной музыкальной школе имени Гнесиных. Здесь же учился и её младший брат Баир, одарённый пианист, лауреат Баховского конкурса в Лейпциге (1980). Занималась в классе фортепиано Э.М. Федорченко, а позже увлеклась теорией музыки и поступила на историко-теоретический факультет института имени Гнесиных. Вначале собиралась стать музыковедом, но выяснилось, что настоящее призвание Даримы - сочинение музыки. Девушка перешла в Московскую консерваторию в класс композиции известного советского композитора, профессора А.С. Лемана. В годы учёбы написала много сочинений разных музыкальных жанров. Дипломной работой (1981) стала симфоническая поэма «Песнь степей». Наградой молодому композитору был диплом с отличием. А в следующем году поэма заняла II место на Всесоюзном конкурсе композиторов-студентов и аспирантов – в это время Шагдарон занималась в ассистентуре-стажировке у А.С. Лемана, окончив в 1984 году.

К концу 1980-х годов Шагдарон приобрела известность как автор симфонических, камерных и фортепианных произведений, исполнявшихся в Москве и Улан-Удэ, включавшихся в сборники центральных издательств, в нотное приложение журнала «Музыкальная жизнь». Во многих её сочинениях внимание слушателей привлёк свежий национальный колорит.

Знакомясь с музыкой Шагдарон, часто задают вопрос: как она, живущая далеко от Бурятии, может так тонко чувствовать и воссоздавать в своих произведениях бурятский национальный колорит?. «Это не удивительно, - рассказывала Дарима, - ведь корни мои в Бурятии, отсюда вышли мой родители, которые никогда не теряли связи с родиной. Наши многочисленные родственники, многие из которых живут в отдалённых улусах Бурятии, постоянно бывают у нас в Москве, так что у нас постоянно звучит родная речь и, конечно, поются бурятские песни. Ну а став взрослой, я часто ездила по Бурятии с фольклорными экспедициями, записывала народные напевы, часто бываю в республике, постоянно внимательно изучаю музыку наших национальных композиторов. Всё это вместе привело к тому, что бурятский национальный язык стал для меня естественной формой самовыражения, необходимой внутренней потребностью...»¹.

Добавим, что Дарима Шагдарон не просто следует традициям, уже сложившимся в бурятской музыке за полвека её истории, но ищет свои пути, мыслит в музыке свежо, по-своему.

С начала 1990-х годов Дарима Шагдарон живёт во Франции и преподаёт в музыкальной школе при Парижской консерватории.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Симфоническая поэма «Песнь степей»

Одночастная симфоническая поэма «Песнь степей» Шагдарон подвела итог занятиям молодого композитора в консерватории.

Содержание своего произведения автор определила так: «Мне хотелось передать ощущение простора, беспредельности нашего края – Бурятии. В поэме воплотились впечатления о степях Аги, сопках, залитых жарким полуденным солнцем, о могучей силе Байкала. А в целом – мысль о бесконечной красоте родной природы»².

¹ Из записей бесед автора книги с Д. Шагдарон в феврале 1984 г.

² См. примечание выше.

В поэме не использованы подлинные бурятские фольклорные мелодии, но легко заметить, что композитор, создавая свои музыкальные образы, опиралась на интонации и ритмы бурятской народной песенности.

Структура поэмы – свободное трёхчастие. Начальный раздел построен на непринуждённо льющейся мелодической линии, вызывающей в воображении картины бескрайнего степного простора. Постепенное развёртывание мелодии, развёртывание фактуры сопровождения ведёт к смене образов – лирический уступает место более активному, устремленному, временами приобретающему драматический оттенок. А следующий образ синтезирует в себе черты двух предыдущих. Завершает поэму возвращение начального лирического образа, приобретшего здесь новые красочные нюансы.

Нельзя не заметить, что Шагдарон владеет средствами оркестра, умеет развивать материал, логично строить музыкальную форму.

В сезоне 1983-84 годов поэма Шагдарон «Песнь степей» прозвучала в исполнении симфонического оркестра Бурятской филармонии (дирижёр Л. Морозовский) и была тепло встречена слушателями.

Фортепианная музыка

Одарённая пианистка, Шагдарон хорошо чувствует специфику фортепианного изложения и часто обращается к сочинениям для фортепиано. Значительную часть её произведений для этого инструмента составляют пьесы для детей. Композитор дала этим миниатюрам образные названия: «Колокольчики», «Капельки росы», «Вальс бабочек». В них она тяготеет к ясной мелодичности, простоте формы, склада, фактуры. Многие из пьес привлекают своей обаятельной мелодичностью, как например, пьеса «Колыбельная» из цикла «Детские пьесы» (пример 104).

В более крупных формах (Соната, Вариации, Сюита) Шагдарон применяет сложные аккордовые построения, острые диссонансы, политональные построения. Большую свежесть вносят в её пьесы элементы бурятской национальной лексики – пентатонические обороты, квартовое строение созвучий. Таковы, например, её Вариации, где на основе несложной темы вырастают яркие образы, как в 3-ей вариации (пример 105).

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для симфонического оркестра

Песнь степей, поэма 1981

Для оркестра бурятских народных инструментов

Бурятские напевы 1983

Для органа

Пассакалия

Для камерно-инструментальных составов

Соната для флейты и ф-но 1976

Квартет для флейты, скрипки, альты и виолончели 1978

Для баяна

Пьесы 1978

Для фортепиано

Вариации	1976
Соната	1977
Детские пьесы	1979-1984
Сюита в 5 частях	1980
Детский альбом	1984

Песни

На сл. бурятских поэтов	1981-82
Цикл детских песен на сл. бурятских поэтов	1980-1984

Обработки бурятских народных песен

Для голоса и ф-но	1976-77
Для голоса и оркестра бурятских народных инструментов	1982

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Д. ШАГДАРОН

1. *Гомбоин Ч.* Знакомьтесь: Дарима Шагдарон// Правда Бурятии.- 1984.- 28 янв.
2. *Кунцын О.* Степей раздольные напевы...// Молодежь Бурятии.- 1984.- 11февр.
3. Композиторы и музыковеды Бурятии. Справочник. - Улан-Удэ: изд. СК БурАССР, 1984.
4. *Кунцын О.* Шагдарон Дарима Дашиевна// Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ: изд СК РБ, 2000.

ПУРБО ДАМИРАНОВ

В начале 1990-х годов композиторскую организацию Бурятии пополнил выпускник Уральской консерватории Пурбо Дамиранов, сын известного композитора-песенника Найдана Дамиранова. Знакомство с первыми сочинениями молодого композитора показало слушателям, что перед ними талантливый и перспективный музыкант. Эти ожидания оправдались: в наши дни Пурбо Дамиранов – один из ведущих композиторов республики, а в 2004-м он возглавил Правление Союза композиторов Бурятии.

Пурбо Найданович Дамиранов родился 20 мая 1958 года в селе Нур-Тухум Селенгинского района Бурятии, в семье известного композитора-песенника Н. Б. Дамиранова (1937-85), автора многих популярных песен, в том числе песни «Подснежник» на слова В. Лубсанова, уже четыре десятилетия остающейся одной из самых популярных бурятских песен. В детские годы будущего композитора его отец руководил ансамблем «Селенга» и был директором Селенгинской детской музыкальной школы. Мальчик рос в атмосфере музыки и с детства мечтал стать музыкантом.

В 1974-78 годах он учился в Улан-Удэнском музыкальном училище имени П.И. Чайковского в классе баяна известного педагога-баяниста В.И. Анисимова. Заинтересовавшись сочинением музыки, стал консультироваться у композитора Ю.И. Ирдынеева. По окончании училища работал в самодеятельности – в школе-интернате № 1, в Бурятском педагогическом институте, затем (в 1980 году) поступил на дирижёрско-хоровое отделение Восточно-Сибирского института культуры, в класс О.И. Аштаевой. Одновременно консультировался по композиции у В.Б. Буланова и А.А. Андреева. Горячее желание сочинять музыку привело к смелому поступку – юноша оставляет институт и поступает на теоретико-композиторское отделение Свердловского музыкального училища. Здесь под руководством В.Б. Барыкина он подготовился к поступлению в Уральскую консерваторию, в 1983-88 годах учился в классе композиции доцента Л. И. Гуревича. Дипломной работой молодого композитора стало сочинение симфонической поэмы и пятичастной оратории «*Зунай найр*» («Летние празднества»).

В 1988-1990-х годах, а затем с 1998-го Дамиранов работал в музыкальной редакции Гостелерадио Бурятии в качестве звукорежиссёра. Постоянно по характеру работы поддерживал связь с оркестром бурятских народных инструментов и много сочинял для этого коллектива, приобрёл основательное знание технических и выразительных возможностей ОБНИ. В 1992-1995 годах был художественным руководителем ансамбля песни и танца «Байкал», писал музыку для танцевальной группы ансамбля, в том числе ставшую популярной музыку к «Танцу всадниц», поставленного Д. Бадлуевым и «Танц у небесных принцесс», поставленного тувинским балетмейстером В. Донга. В 2005 году Дамиранов перешёл в Бурятский национальный театр песни и танца «Байкал».

Произведения Дамиранова различных жанров приобретают всё более широкую популярность, часто звучат в концертах. В 2000-м состоялся его авторский концерт-отчёт, в котором приняли участие ОБНИ БГТРК, танцевальные ансамбли «Байкал», «Лотос», «*Бульжамур*», ансамбль моринхуристов, хор Улан-Удэнского музыкального колледжа им. П.И. Чайковского. Песни Дамиранова исполняли Д. Дашиев, Б. Будаев, Т. Шойдагбаева и другие известные певцы.

Став в 1991-м членом Союза композиторов Бурятии, Дамиранов активно включился в его работу, а в декабре 2004-го был единодушно избран председателем Правления республиканской композиторской организации.

В 2000-м Пурбо Найданович Дамиранов за творческие и организаторские труды был удостоен почётного звания «Заслуженный деятель искусств Республики Бурятия».

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Оратория «Зунай найр» («Летние празднества»)

Это крупное вокально-симфоническое произведение было представлено Дамирановым (вместе с симфонической поэмой «*Наран*») в качестве дипломной работы при окончании композиторского факультета Уральской консерватории им. М. Мусоргского в 1988 году. Экзаменационная комиссия высоко оценила труд Дамиранова, признав, что молодой музыкант приобрёл должное композиторское мастерство.

Программным замыслом композитора было желание воспроизвести в музыке картины бурятского народного обычая, корни которого уходят в глубокую древность, устраивать в середине лета праздничные

гуляния-обряды, посвящённые «хозяину местности» - доброму духу, а также своим предкам, основателям бурятского рода, издавна обитающего в этом краю.

В основу оратории композитор положил народные слова в обработке известного бурятского поэта Г. Чимитова, который сохранил многие черты бурятской фольклорной поэзии – характерный ритм стихосложения, традиционные сравнения и поэтические параллелизмы.

С древних времён одним из важнейших элементов бурятского народного празднества был народный танец-хоровод ёхор. Поэтому и в оратории Дамиранова ёхорные ритмы пронизывают всё произведение (недаром его первоначальным названием было «Ёхор») – на этом ритме строятся Первая и Пятая части (оратория пятичастна), он присутствует и в Третьей. Вторая и Четвёртая отмечены распевностью мелодики, а в итоге в композиции всей оратории есть черты рондальности.

Конечно, в произведении с национальный тематикой и, соответственно, с бурятским текстом композитор не мог не обратиться к палитре национальных музыкально-выразительных средств – тематический материал пентатоничен и близок к народным песенным и танцевальным мелодиям, а в качестве гармонической опоры выступают созвучия квартово-квинтового строения, отчего с первой до последней страницы партитуры слушатель ощущает ясный бурятский национальный колорит.

В исполнительском составе оратории три певца-солиста (сопрано, меццо-сопрано и тенор), смешанный хор, а к обычному двойному оркестру композитор добавил в ударную группу колокола, колокольчики, треугольники, ксилофон, там-там, том-том и малый барабан. Кроме того, в оркестр включено фортепиано, трактованное как оркестровый инструмент. Данный состав композитор использует гибко, массивные звучности чередуя с эпизодами, где соло какого-то инструмента поддержано прозрачным сопровождением.

Оратория «Зунай найр» открывается кратким инструментальным Вступлением (*Andante*), в котором пентатонический склад мелодии гобоя и сопровождающей её фигурации альтов, квинтовые вертикали на опорных точках метра словно бы сразу говорят слушателю: «Начинается музыкальное повествование о Бурятии». Во Вступлении преобладает полифоническое сложение, мелодия, варьируясь, проходит у разных инструментов во всех группах оркестра. Постепенно изложение становится всё более энергичным, включаются диссонирующие аккорды. И без остановки Вступление переходит в Первую часть.

В Первой части (*Allegro*) композитор (как и во всей оратории) сохраняет главное качество музыки – бурятский национальный колорит, находя для него новые грани. На первом плане здесь ритм ёхора. Типичную для этого народного танца мелодию, вырастающую из варьирования узкообъёмной попевки, начинают хоровые басы, поддержанные настойчивым остинатным ритмом сопровождения (пример 106)¹.

Когда вступают тенора, между ними и басами образуются терпкие квартовые и квинтовые вертикали, уже прозвучавшие в оркестре. В следующем разделе части напоминает о себе мелодия Вступления, но здесь быстрое движение, энергичное пение теноров, смена трёхдольного (во Вступлении) метра на четырёхдольный и некоторые ритмо-интонационные изменения в мелодии показывают, что тема Вступления была словно бы эскизом (не сразу распознаваемым из-за медленного темпа) к темпераментному ёхору Первой части. В новом разделе постепенно усложняется полифонический склад, а с вступлением басов в хоре звучат четыре самостоятельные линии, объединённые по принципу контрастно-тематической полифонии. Новый тембровый оттенок вносит соло меццо-сопрано на фоне выдержанных звуков валторн и под диссонирующий «перезвон» колокольчиков. Солистке отвечает, подхватывая её мелодию, женский хор. И до конца части продолжается темпераментный ёхор.

Инструментальное вступление ко Второй части (*Andante*), вызывает в воображении степные пейзажи Бурятии – «пасторальный» напев в свободном ритме ведёт гобой, ему «подпевают» альты, потом со своим напевом вступает валторна-соло. Задумчиво-поэтическую мелодию на фоне долгих звуков струнного квинтета развёртывает тенор-солист, а солирующая флейта сопровождает его пение лаконичными мелодическим и фигурками, в которых прослушивается характерная интонация – ход на малую терцию вниз, давно воспринимающийся как «зов кукушки» (пример 107)².

С другой «мелодической идеей», проходящей по всем голосам, вступает хор. Затем в женских голосах возникают диссонансы «брошенных» (неразрешённых) секунд, оттеняющих дуэт солистов – сопрано и тенора. А завершает часть повторение мелодии тенора-солиста в более высокой тесситуре, что вносит в высказывание солиста взволнованность, а «зов кукушки» теперь интонирует гобой.

С началом Третьей части (*Presto*) внимание слушателей вновь завладевает стихия ёхора, живо перекликаются группы хора, периодически включается оркестровое *ostinato*. В

¹ «На игрище мы пришли, потанцевать мы пришли...» (здесь и далее подстрочный перевод Б. Дугарова).

² Перевод: «На горном склоне тёмнокрылая птичка-кукушка...»

середине части контрапунктируют друг другу солисты – сопрано и тенор, есть и краткие полифонические имитации. Затем начинается своеобразная «игра»: переключки солирующих голосов с массивом хора, подражание в хоре хохоту. В том же живом движении завершается часть.

Треми струнных в высоком регистре, широко расположенные диссонансы духовых открывают Четвёртую часть (*Largo rubato*), предваряя проникновенное соло меццо-сопрано, поющей мелодию в духе старинных бурятских лирических народных песен. Отказавшись от тактирования в определённом метре, композитор подчеркнул свободное течение песенной мелодии (пример 108)¹.

Мелодию подхватывают и развёртывают другие солисты и хор при чуть намеченной поддержке оркестра, лишь оттеняющего широкий мелодический распев.

В Пятой части (*Allegro*) продолжается лихой ёхор («Потанцуем на холмах и в низинах, чтобы пыль столбом стояла»), звучат уже знакомые по первой части мелодии, которым композитор дал другие тембровые «наряды», изложил в иных фактурных формулах, по-другому сопоставил сольные и хоровые эпизоды, раскрыв новые ритмические возможности ёхорных напевов. Мощное *tutti* завершает картину народного праздника.

Оратория «*Зунай найр*» занимает в бурятской вокально-симфонической музыке особое место, поскольку авторы многих ораторий и кантат воплощали в своих произведениях официальную праздничную тематику, а Пурбо Дамиранов первым обратился к отражению в музыкальных образах древних традиций бурятского народа.

Симфоническая поэма «Наран»

Одночастное произведение для симфонического оркестра «Наран» («Солнце») было написано Дамирановым в 1988 году и вместе с ораторией «*Зунай найр*» стало, как упоминалось, консерваторской дипломной работой композитора.

Программное название произведения означает, по авторскому комментарию, не столько картину солнечного восхода, сколько отражение мысли о том, что наше дневное светило символизирует саму жизнь и, таким образом, поэма содержит «музыкальные размышления» о сложной сущности человеческого бытия².

По форме поэма представляет собой свободно трактованное сложное трёхчастие со вступлением, в котором под диссонантные созвучия струнных и удары колокола валторна сдержанно-задумчиво излагает неторопливую пентатоническую мелодию (по словам композитора, это старинный буддийский напев, смысл текста которого – восхваление жизни во всех её проявлениях) (пример 109).

Главную тему первого раздела поэмы композитор определил как «тему скорби» («образ суровой действительности»). Сердечный тембр струнных, нисходящие секундовые «интонации плача», жёсткие диссонансы линейного полифонического сложения (постоянные «вертикальные» б. 7, м. 9, ув. 8) соединяются в образе, исполненном страдания (пример 110).

Сквозь жёсткие, «царапающие» слух созвучия начинает просвечивать восходящий квартовый «мотив надежды», первый намёк («предчувствие», по словам автора) на будущую «тему света» (пример 111). «Тема скорби» интенсивно развёртывается, её дополняет столь же диссонантный фигурационный фон, а в кульминации диссонирующие вертикали звучат особенно резко, переданные трубами и валторнами. Затем к диссонантным созвучиям присоединяются остинатный ритм низких звуков фортепиано и «пустые» квинты арфы. Это равномерное движение символизирует, по авторскому объяснению, вечное, непрерывное движение времени, символизирует осознание его необратимости.

Но вот оркестровый и гармонический колорит меняется – прозрачно звучат высокие аккорды делённых (*divizi*) скрипок, переливаются трели флейт, кларнетов и струнных альтов. На этом зыбко колеблющемся, словно бы светящемся фоне засурдинённая валторна «поёт» торжественную мелодию «темы света» («гимн свету») (пример 111).

Начало средней части поэмы отмечено ускорением темпа. Ритмичная мелодия гобоя начинает танец-шествие – так можно определить в целом образный строй средней части. Постепенно нарастает звучность, всё более определённым становится ритм танца: бытовое танцевальное начало символизирует в поэме, по словам композитора, жизнь и быт людей. Время от времени восходящие квартовые возгласы, передаваясь от инструмента к инструменту, от группы к группе (композитор использует здесь приёмы имитирования), напоминают о «теме света». Танцевальный ритм уступает место широко распевной мелодии скрипок, которым контрапунктирует солирующий кларнет. После этого «лирического отступления» танцевальное движение возобновляется с ещё большей энергией, это уже не танец-шествие, а собственно танец. На жёстко

¹ Перевод: «На вершинах голубых гор дети солнца играют...»

² Здесь и далее высказывания композитора из записей бесед с автором книги в мае 1989 года.

выдерживаемый танцевальный ритм накладывается распевная мелодия, интонационно напоминающая тему вступления (пример 109). Нагнетание оstinантного танцевального ритма ведёт к мощной кульминации – на фоне триольных фигураций струнных и деревянных валторны провозглашают «тему света» (ремарка *Maestoso*). «Жизнь торжествует!» - словно бы говорит слушателю композитор. Этот эпизод можно рассматривать как начало третьей части поэмы - репризы.

«Музыкальное действие» внезапно поворачивается, «тему света» сменяет «мрак» - резкие диссонансы, судорожные ритмы, завывания глissандирующих тромбонов. Возвращается «тема света», полифонически соединённая здесь с мелодией танца и обострённая его ритмом. Эту трагическую кульминацию поэмы композитор комментирует как мысль о том, что «жизнь есть сложное единство противоречивых начал». Реприза «темы скорби» значительно сокращена, а небольшая кода построена на приглушённом, в сдержанных оркестровых красках варианте «темы света» - здесь она воспринимается как образ воспоминания об ушедшем прошлом. В последних тактах поэмы в полнозвучии струнных проводится мелодия вступительного культового напева.

Традиционный для симфонической музыки замысел – противопоставление «света и мрака» - в поэме Дамиранова выражен не только вполне рельефно, но и свежо, благодаря использованию тематизма в национальном складе. Своеобразие поэме придаёт и свободная «текучесть» формы, что тоже можно связать с принципами восточного музицирования.

Симфоническая поэма Дамиранова – одно из интересных произведений, пополнивших бурятскую симфоническую музыку в 1980-е годы.

Произведения для оркестра бурятских народных инструментов

Увертюра «Юбилейная»

Название этого произведения связано с тем, что композитор посвятил его 30-летию со дня основания ОБНИ имени Ч. Павлова БГТРК. На титульном листе партитуры указано также, что увертюра посвящается ещё и руководителю оркестра Я.Ф. Велихеру.

По форме увертюра представляет собой свободную композицию из пяти эпизодов, последний из которых является повторением первого и, таким образом, скрепляет всё произведение. В состав оркестра, кроме традиционных четырёх групп (духовые, чанзы, хуры, ударные) введено фортепиано, трактованное как оркестровый инструмент. По желанию коллектива, композитор дал возможность «показать себя» всем группам и отдельным инструментам – в каждой из частей на первом плане одна из групп, а также много сольных выступлений. Весь тематизм произведения, предназначенного для ОБНИ, закономерно имеет ясную национальную окраску.

Первый эпизод («Торжественно») характеризуется праздничным звучанием массива всего оркестра и мощных аккордов фортепиано (пример 112).

За этим торжественным зачином следует второй эпизод («Подвижно»), основанный на импульсивной, призывной теме чанз и хуров, энергичный ритм которых поддержан ударными, а пентатоническому складу темы соответствует квартовое утолщение мелодической линии. Эпизод этот трёхчастен – в середине у альтовых чанз появляется распевная мелодия, которую сменяет возвращение начальной темы, варьированной интонационно и ритмически.

В третьем эпизоде (*Andante*) флейта, а затем кларнет ведут мелодию в свободном ритме «пасторального» характера – она напоминает народные наигрыши пастухов на лимбе (пример 113). Фортепиано сопровождает мелодию арфообразными фигурациями.

Четвёртый эпизод (*Allegretto*) по характеру представляет собой лирический вальс, мелодию которого интонирует солирующий хур-сопрано (пример 114). Ритм мелодии подчёркнут типично вальсовой фактурой всей группы хуров. Структуру четвёртого эпизода можно определить как небольшое рондо, где роль рефрена выполняет вальсовая тема, а в эпизодах рондо (второй предельно лаконичен) фортепиано на фоне хуров играет гармонические фигурации со скрытым двухголосием.

И, наконец, завершая увертюру, мощно звучит повторение первого эпизода этого жизнерадостного произведения.

Allegro для флейты и ОБНИ

Настроение порыва характеризует эту концертную пьесу, благодаря тому, что она монотематична – через всю композицию проходит интонация нисходящей большой секунды (типичной интонации пентатонического лада). Мелодический образ, построенный на данной интонации, вначале излагает солирующая флейта при поддержке группы хуров (это вступительный раздел пьесы). Затем мелодия проводится полифонически (в октавном каноне с интервалом по времени в полтакта) духовых и хуров, а сопровождение поручено группе чанз (пример 115).

Этот диалог голосов оркестра особенно подчёркивает своеобразие и выразительность темы. Развитие осуществляется по принципу тембрового варьирования (меняется оркестровое изложение).

В середине (пьеса трёхчастна) звучит вторая тема, по складу родственная первой, но несколько более распевная. Композитор усиливает звучность, включая фигурации фортепиано, соединяя все оркестровые группы.

Третья часть (реприза) динамизирована продолжением уплотнения звучности, новыми тембровыми вариантами, полифоническими приёмами, как например, сочетанием основной темы и её вариантов.

Пьеса посвящена Б.И. Груднину, великолепному флейтисту, который просил композитора написать для него, но не успел исполнить.

«Сагай урасхал» для двух хуров и ОБНИ

Концертную пьесу для хура-сопрано, хура-тенора (моринхура) и ОБНИ «*Сагай урасхал*» («Движение времени») Дамиранов сочинил на тему своей песни на стихи Б. Юндунова «*Абын һэихэл*» («Посвящение отцу»), написанную к 65-летию Н.Б. Дамиранова, отца композитора, и ему посвящённой. Оттого и пьеса воспринимается как воспоминание об отце, первом музыкальном наставнике будущего композитора.

Пентатоническая мелодия песни «*Абын һэихэл*» отличается очень большим диапазоном (ундецима), как видно, в традициях бурятской народной песенности жанра *ута дуун* (пример 116)¹.

Нельзя не вспомнить первого исполнителя этой песни народного артиста СССР Д. Дашиева, интонировавшего её с большой искренностью чувства.

Пьеса «*Сагай урасхал*» начинается с изложения песенной мелодии (*Andante*) – она проводится у хура-сопрано без изменений, как в песне, только будучи перенесена на октаву. Фортепиано, включённое в ОБНИ, сопровождает мелодию арфообразными фигурациями (пример 117).

С вариантом мелодии вступает второй солист – хур-тенор, его сопровождает контрапункт хура-сопрано. Затем вступает и оркестр – чанзы и низкие хуры держат долгие звуки, фортепиано продолжает подражать арфе, а оба солиста заняты в диалоге, начинающемся с краткой канонической имитации, перетекающей в контрапункт двух мелодических линий. Композитор для всех этих построений выбрал из главной мелодии наиболее выразительные обороты, словно бы любясь ими.

В середине пьесы (*Allegretto*) меняется оркестровый колорит – умолкает фортепиано, но его фигурации продолжают в теме середины – подвижной мелодии инструментального склада. Она тоже излагается и развивается полифонически. Развитие ведёт к кульминации (весь оркестр и плотные аккорды фортепиано), за которой следует реприза – возвращается песенная мелодия в своём первоначальном облике, но в ином оркестровом окружении, где выделяется хроматический ход у фортепиано, вносящий в целое оттенок печали.

Вариации для фортепиано

Вариации фа минор для фортепиано (1984) – одно из наиболее интересных произведений П. Дамиранова, написанных ещё в годы учёбы. Удачно найдена тема вариаций – мелодия большой протяжённости и широкого диапазона, выразительная и запоминающаяся (необходимое качество для темы в вариационной форме) (пример 118). По словам автора, он не пользовался здесь фольклорными источниками, но в теме легко узнать некоторые характерные обороты бурятских народных песен (таков, например, начальный оборот в объёме пентатонического трихорда).

В цикл входят 13 вариаций, последняя из которых соединена с небольшой кодой (возвращающей тему близко к её первоначальному облику). Композитор широко трактует вариационный жанр – в цикле есть и

¹ Перевод: «До ушедшего времени во сне хочу достучаться...»

орнаментальные вариации, и полифонические, и вариации глинкинского типа, и свободная трансформация темы. Соседние вариации значительно контрастирует друг другу – по характеру, по принципу варьирования, по фортепианной фактуре, что приносит необходимое разнообразие и динамичность формы в целом. Автор хорошо чувствует специфику фортепианного изложения, использует разнообразные фактурные приёмы. Как удачу отметим гармонический язык сочинения – излагая ангемитонную пентатоническую мелодию, композитор пользуется многозвучными вертикальными комплексами (терцовыми и иными), достигая большой красочности без выхода за пределы диатоники. Своеобразную краску вносит понижение II ступени (оттенок фригийского лада).

Среди вариаций цикла выделим 1-ю (своеобразное преломление полифонии строгого стиля), 5-ю (широкая, многослойная фактура), 8-ю (неожиданный ритмический «поворот» темы). 7-я вариация привлекает слух колоритным последованием диссонирующих созвучий (пример 119).

Вариации для фортепиано Дамиранова – первое в бурятской музыке значительное произведение этого жанра, и, несомненно, они займут должное место в национальном фортепианном репертуаре.

Песни

На рубеже столетий Дамиранов выдвинулся в число ведущих композиторов республики, работающих в жанре массовой песни. Его песенные мелодии не раз отмечались на республиканских конкурсах. Так, на республиканском конкурсе композиторов в 1992 г. его песня «Ожидание» (сл. Г. Дашабылова) была признана «Лучшей песней года». Столь же высокой оценки удостоились в 1993 году песни «Синие ели» (сл. Д. Улзытуева в переводе С. Куняева) и «Ясный вечер» (сл. Б. Батоева). А на конкурсе «Песня-95» песня «Наказ» (сл. Г. Чимитова) получила первую премию. Но главное, что песни Дамиранова приняты самым широким кругом слушателей, приобрели популярность. По словам журналистки Д. Нагуслаевой, «секрет популярности его песен – в красивой запоминающейся мелодии. Недавно мне посчастливилось услышать новую песню «Инагтая» на стихи Гунги Чимитова. Это было откровение – глубокие чувства, трогательные сокровенные струны души»¹. Как видно, Пурбо Дамиранов унаследовал песенный дар своего отца Найдана Дамиранова.

Привлекательность песен Дамиранова, как справедливо заметила журналистка, в выразительности мелодики. В пределах пентатонического звукоряда композитор находит свежие ритмо-интонации, из которых и складываются яркие мелодии, сопровождаемые обычно несложным, но точно выбранным гармоническим сопровождением.

В основу «Лучшей песни - 1992», песни «Ожидание» (сл. Г. Дашабылова) композитор положил мелодию октавного диапазона с длительно выдержанными опорными тонами. Её плавное течение подчёркивается повторяющейся ритмической фигурой фортепианного сопровождения, а целое несёт в себе настроение светлой печали (пример 120)².

Мелодию «Лучшей песни - 1993», песни «Синие ели» (сл. Д. Улзытуева) Дамиранов построил на постепенном развёртывании от узкообъёмного речитатива к более широким попевкам, а в фигурациях сопровождения ощутимы и скрыты оттеняющие мелодию выразительные обороты (пример 121). В припеве, порученном хору или вокальному ансамблю, «музыкальная идея», изложенная в запеве, развивается с ещё большей выразительностью и красотой.

И отметим ещё чрезвычайно выразительную мелодическую линию песни «Колыбель бурятских родов» (сл. Н. Шабаева), посвящённую композитором 70-летию Хоринского района. В мелодии, которой предшествует трогательно-прозрачное вступление фортепиано, композитор гибко сочетает речитативные и песенные обороты, соединяющиеся в поэтично-задушевный напев (пример 122)¹.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для солистов, хора и оркестра

Зунай найр (Летние празднества), оратория для солистов (сопрано, меццо-сопрано, тенор), хора и оркестра, сл. народные в обработке Г. Чимитова

1987

¹ Нагуслаева Д. Пурбо – сын Найдана // Правда Бурятии. - 1996. - 17 апр.

² Перевод: «Весной прилетают птицы...»

Музыка к спектаклям Бурятского драматического театра им. Х. Намсараева

«Оловянные кольца Альманзора» Ж. Габе	1997
«Эрьехэ наран» («Круговорот жизни») Б-М. Пурбуева	2001
«Адуунэй тоолэй» («Святое приношение») Д. Эрдынеева	2004

Для симфонического оркестра

Увертюра (для малого состава)	1986
<i>Наран</i> , поэма	1988

Для струнного оркестра

Пассакалия	1986
------------	------

Для оркестра бурятских народных инструментов

Пьеса	1988
Три обработки бурятских народных песен	1989
Танец небесных принцесс (<i>Алтаргана</i>)	1990
Танец всадницы	1991
Вступление к Сагаалгану	1991
<i>Andante</i>	1995
Юбилейная увертюра	1996
Подснежник	1996
<i>Ая-ганга</i>	1996
Элегия (есть переложение для ансамбля скрипок и ф-но)	1997
Юбилейная	1999
<i>Хабарай тала</i> (Весенняя степь)	2000
<i>Нараян</i>	2001

Для инструментов-соло и оркестра бурятских народных инструментов

<i>Allegro</i> для флейты и оркестра	2004
<i>Andante</i> для морин-хура и оркестра	1995
<i>Гуниг</i> (Грусть) для морин-хура и оркестра	2001
<i>Сагай урасхал</i> (Течение времени) для хура-сопрано, хура-тенора и оркестра	2002

Для камерно-инструментальных составов

Струнный квартет	1983
Две пьесы для флейты и ф-но	1983
Трио для флейты, кларнета и фагота	1984
Соната для виолончели и ф-но, <i>Посвящена памяти Н.Б. Дамиранова</i>	1985

Для фортепиано

Пьесы для детей	1980
Вариации	1984
Прелюдии	1984

Для хора без сопровождения

Два хора, сл. Д. Улзытуева	1980
----------------------------	------

¹ Перевод: «Гостеприимна и привольна земля родная...»

Песни

- На сл. С. Ангабаева: Не забывай.
На сл. А. Бадаева: Можайка; Священная Бурятия; Родная Улхаса.
На сл. Г. Базаржаповой: Улекчинская школа.
На сл. Б. Батоева: Зугалай; Марш Кункура; Ожидание; Ташир; Ясный вечер.
На сл. Д. Дамбаева: Разлука.
На сл. Ч. Гуруева: Семидесятилетие – море.
На сл. Н. Дамдинова: Наша школа (детская).
На сл. Г. Дашабылова: Саранка; Ожидание.
На сл. Д. Доржиевой: Родной Улюн; Сон; Хилгана.
На сл. А. Капустина: Баргузин.
На сл. Г. Раднаевой: Богатыри Учетуя; Енхор; Барагхан.
На сл. В. Тугдэмэй: Встречай; Уихайта; Джилинда; Кижинга моя; Ойбонто; Священная Хуригада.
На сл. Д. Улзытуева: Синие ели.
На сл. Ц-Д. Хамаева: Любимый; Надежда; Нежность, Родина Убэр-Зэхэй.
На сл. Д. Хабаркова: Дорожная песня.
На сл. Д. Цырендасиева: Шандали.
На сл. Б-Х. Цыренжаповой: Приветственная песня.
На сл. Г. Чимитова: Белый месяц; Два любящих сердца; Любимый; Мелодия любви; Наказ; Песня о соётах;
Привольный Селенгинский аймак; Твой день рождения.
На сл. Л. Чимитова: Состязание.
На сл. М. Чойбонова: Приветствуй белый месяц; Поклонюсь матери; Славная Инзагата.
На сл. Н. Шабеева: Барун Хасурта; Колыбель бурятских родов; Ноехон; Солнечный день (детская).
На сл. Б. Юндунова: Посвящение отцу.
На народные сл.: Прославление Гэсэра.

Обработки

Чойбонов М. Песня о матери.

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О П. ДАМИРАНОВЕ

1. Дондупов Д. Исполняется впервые// Бурятия.- 1993.- 14 фев.
2. Ринчинов А. Рассчитываем на поддержку// Бурятия.- 1994.- 25 янв.
3. Нагуслаева Д. Пурбо – сын Найдана// Правда Бурятии. – 1996.- 17 апр.
4. Гомбоева Л-Х. Постоянство таланта...// Бурятия.- 1996.- 7 февр.
5. Санжиева Л. Музыкальный мост// Правда Бурятии.- 1997.- 27 ноября.
6. И будут звучать песни над Селенгой...// Бурятия.- 1998.- 10 окт.
7. Хайданова Д. «Колыбельная моя...»// Бурятия.- 1999.- 6 авг.
8. Жимбуева И. Соло для вдохновения// Правда Бурятии. - 2000. - 14 ноября.
9. Дамиранов П. «Музыка – и жизнь, и судьба...» (Интервью с композитором. Вела И. Жимбуева)/ Правда Бурятии.- 2000.- 17 ноября.
10. Дугарова Т. Дамиранов Пурбо Найданович// Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ, 2000.

БАИР ДОНДОКОВ

Когда в симфоническом концерте XVI пленума Правления Союза композиторов Бурятии в декабре 1987 года в Улан-Удэ впервые прозвучал Концерт для виолончели с оркестром молодого композитора Баира Дондокова, весной того же года окончившего Уральскую консерваторию, стало очевидно, что перед слушателями предстал высоко одарённый и очень самобытный музыкант. Время показало справедливость оценки, данной ему и специалистами, и любителями музыки – Баир Дондоков ввёл в бурятскую музыку новые для неё жанры, открыл новые пути в поисках форм национальной музыки.

Баир Бато-Дугарович Дондоков родился 24 июня 1958 года в Улан-Удэ, в семье известного деятеля бурятской музыки, директора городской ДМШ № 5 Б.Д. Дондокова, позже заместителя председателя республиканского музыкального общества. Учился игре на баяне в музыкальной школе № 5 (класс И. Х. Сарычева) и Улан-Удэнском музыкальном училище (класс В.И. Анисимова), окончив последнее в 1977 году. В 1975 году молодой композитор Ю.И. Ирдынеев организовал в училище кружок композиции, в котором занимались Б. Дондоков, П. Дамиранов, В. Дамбаев. И хотя по окончании училища Б. Дондоков продолжил занятия баяном в Уральской консерватории (в классе З.И. Алёшиной), мысль о сочинении музыки уже не оставляла его. В 1978 году стал факультативно заниматься у профессора Н.М. Пузеев, а в 1980, будучи уже на III курсе, начал всё сначала – поступил на I курс композиторского факультета консерватории. Занятия его шли успешно: в 1983 году, например, он получил II премию на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов – студентов и аспирантов – за оригинальную вокальную миниатюру «Тээгэ» («Закливание овцы»). В том же году на пленуме Уральского Союза композиторов исполнялись его обработки бурятских народных песен и в прессе была отмечена «тонкая, акварельная палитра»¹ композитора-студента.

Окончание консерватории отодвинулось на два года в связи со службой в армии (1984-86). Отслужив, взялся за работу с удвоенной энергией. В качестве дипломной работы представил Концерт для виолончели с оркестром (1987), высоко оценённый комиссией.

Вернувшись на родину, молодой композитор работал звукорежиссёром Бурятского радио, а в 1988-89 возглавлял национальный оркестр республиканского радио и телевидения. Здесь ему помог опыт, приобретённый в классе дирижирования, который он посещал, когда занимался в консерватории на отделении баяна. В 1989-90 годах Дондоков преподавал в Агинской ДМШ (в Агинском Бурятском округе Читинской области). С 1990 г. регулярно участвовал в работе Всесоюзного (позже - Всероссийского) семинара молодых композиторов в Доме творчества в Иваново, занимался под руководством известного московского композитора С.С. Беринского, написав ряд произведений, в том числе сюиту «Счастливые сны» для флейты и «препарированного» фортепиано, Сюиту для виолончели с фортепиано. В 1995-1998 годах Дондоков учился в очной аспирантуре Российской академии государственной службы при Президенте РФ, а по окончании защитил диссертацию на степень кандидата философских наук (по проблеме философии музыки). Членом Союза композиторов стал в 1989-м, а в 1999-м был единодушно избран председателем Правления Союза композиторов Бурятии.

На этом ответственном посту Дондоков проявил дар руководителя – организовал многие концерты, успешно провёл празднование 60-летия Союза композиторов Бурятии (2000), добился выхода двух книг, связанных с юбилеем².

Активной была и творческая деятельность Дондокова – пьесы для оркестра бурятских народных инструментов, песни, музыка к спектаклям Бурятского драматического театра им. Х. Намсараева – «Кнут тайши» Х. Намсараева (в Международный день театра 2001 года композитор получил диплом «За лучшее музыкальное оформление») и «Чингис-хан» Б. Гаврилова. В 2001-м организаторская и творческая деятельность Дондокова была отмечена присвоением ему почётного звания «Заслуженного деятеля искусств Бурятии», в 2002-м он стал лауреатом Государственной премии Республика Бурятия (за Концерт для фортепиано с оркестром).

С 2002-го года Баир Бато-Дугарович Дондоков живёт в Москве, состоит на государственной службе.

¹ К а л у ж н и к о в а Т. Живая связь поколений. //Вечерний Свердловск. – 1983. – 8 дек.

² Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000). – Улан-Удэ: изд. МК РБ и СК РБ, 2000; Национальная самобытность искусства на рубеже тысячелетий. Материалы научно-практической конференции, посвящённой 60-летию СК РБ. – Улан-Удэ: изд. МК РБ и СК РБ, 2000.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Концерт для виолончели с оркестром

Эта двухчастная композиция была представлена Дондоковым в качестве дипломной работы при окончании консерватории (1987), но уже в ней молодой композитор проявил несомненное мастерство.

Первую часть концерта композитор назвал «Пастораль», пояснив, что трактует это слово нетрадиционно: «не идиллическая, а трагическая пастораль»¹. По воспоминаниям композитора, импульсом к возникновению замысла сочинения стала народная песня, услышанная по радио среди пурги, когда композитор-студент был в фольклорной экспедиции. Тогда и сложился образ – «одиноким голос на заснеженном пространстве», который и определил большую интонационную, а значит, и эмоциональную остроту музыки Первой части.

Часть построена в свободной трёхчастной форме и открывается высоким звуком солирующей виолончели. Этот напряжённый звук входит в острую интонацию большой септимы, являющейся лейтинтонацией части, её «конструктивной идеей» (пример 123).

Большая септима в «горизонтальной» (мелодической) и «вертикальной» (гармонической) форме постепенно передаётся во все «этажи» оркестровой фактуры, постепенно разрастается диссонантная оркестровая педаль. С тремоло на той же большой септимере вступает деревянный ударный инструмент маримба, который является, по-образному выражению композитора, «напарником солиста», в дальнейшем почти постоянно сопровождая его. Сопоставление контрастных тембров, их своеобразное «соревнование» – оригинальная оркестровая находка композитора.

Середина Первой части строится на распевной пентатонической мелодии – собственной теме композитора, хотя и очевидно её родство с бурятской фольклорной песенной лирикой (пример 123).

По мере развития мелодии в неё проникают полутоновые интонации, а в первую очередь ход на б.7 – лейтинтонацию части. Таким образом, реприза первого раздела начинается словно «внутри» середины – это интересное конструктивное решение композитора. Лаконичная каденция солиста (позже к нему присоединяется маримба), в которой вновь обыграна лейтинтонация, ведёт к вступающей без перерыва Второй части.

Композитор дал Второй части название «Игра». По его объяснению, это не изображение конкретной игры (спортивной, детской или, например, игры в карты), а обобщённый образ движения, развития, а также и своего рода «музыкальная игра», то есть преобразование музыкального образа – композитор обратился к форме свободных вариаций, темой которых служит своеобразный «инструментальный речитатив», изложенный вначале солистом (пример 125).

Как видим, тему вариаций связывает с главной темой Первой части концерта (пример 120) присутствие лейтинтонации-скачков на большую септиму. Продолжается во Второй части и «соревнование» солирующей виолончели и маримбы.

Композитор изобретательно разрабатывает тему в 19-и вариациях, идущих без перерыва. В них интонационно и ритмически трансформируется сама тема, меняется оркестровый состав, меняется фактура изложения, вносятся полифонические приёмы. Отметим, например, такие этапы развития, как изложение темы в обращении (3-я вариация), «состязание» солиста с маримбой (4-я вариация), выступление оркестра без солиста (5-я вариация), расходящееся – вверх (деревянные) и вниз (струнные) – движение, в котором «зажат» (выражение композитора) солист, тема у солиста в форме скрытого двухголосия (11-я и 12-я вариации), тема, «собранная» в аккорды солирующей виолончелью (14-я вариация), появление темы середины Первой части (пример 124), в сочетании с темой вариации (15-я вариация).

С 16-ой вариации начинается кульминационный раздел вариационного цикла. В ней «соревнуются» оркестр и солист (последний имитирует пассажи первого). Композитор включил здесь элементы контролируемой алеаторики (свободно сочетаются партии струнных). Постепенно солист «растворяется» в массе струнных. Мощное *tutti* (17-я вариация) сопоставлено с соло виолончели, поддержанной только акцентами – ударами ладони по струнам открытого фортепиано (18-я вариация). Заключительная 19-я вариация становится «кульминацией-вершиной» цикла. В ней соединяются три звуковые волны – диатоническая волна струнных, хроматическая волна деревянных, ритмическая волна ударных. На

¹ Здесь и далее высказывания композитора приводятся по записям бесед автора книги с Б.Б. Дондоковым в январе 2000 г.

соединённом гребне всех трёх волн мощно вступает медная группа («серьёзная игра», по комментарию композитора). В заключении вариации возвращается почти весь предыдущий тематический материал концерта – лейтинтонации (пример 123) и мелодия (пример 124) Первой части, тема вариации, как она звучит в отдельных из них. С мощным *tutti* соперничает партия солиста – она поднята в высочайший регистр и звучит крайне напряжённо («истерический крик» - определение композитора). Мощный «рёв» оркестра обрывается на резко диссонирующем созвучии, солист «с криком вылетает» (выражение композитора) из общей звуковой массы.

Каденция солиста воспринимается как возвращение к началу Концерта – вновь высокий звук солирующей виолончели, острая лейтинтонация, однако здесь слушатель ощущает постепенное «затихание страстей» - замирание звучности, смену септимы на «спокойные» квинту и сексту. Это настроение поначалу продолжается и в завершающей Концерт коде – солист интонирует свой долгий звук двумя октавами ниже, чем в начале Первой части Концерта, маримба чуть слышно «выстукивает» лейтинтонацию, затем виолончель спокойно, как бы отрешённо (*non vibrato*) играет пентатоническую мелодию из Первой части. Но последние страницы - это ещё один взрыв напряжения, на нём обрывается музыка.

В виолончельном Концерте Дондокова убедительно организована структура частей, интенсивно и логично развит привлекательный тематический материал. Интересна и тембровая сторона, где не только присутствует необходимый уровень владения оркестровыми средствами, но и есть ряд (уже упоминавшихся) находок. По отзывам специалистов, практично и со знанием специфики инструмента изложена партия солирующей виолончели. Освежают музыку и элементы пентатонического лада, вполне органично входящие в общий хроматический контекст сочинения.

В ноябре 1987 года виолончельный Концерт Дондокова впервые прозвучал в Улан-Удэ в исполнении свердловского виолончелиста О. Ведерникова (дирижёр В. Рылов). Несомненно, что Концерт для виолончели с оркестром Дондокова стал событием в музыкальной жизни Бурятии.

Концерт для фортепиано с оркестром

Это крупное произведение Дондоков написал в 1990 г. по просьбе известной пианистки Д. Линховоин, а в 2002-ом осуществил новую редакцию партитуры Концерта, удостоенного тогда Государственной премии Бурятии. Впервые в истории Госпремии на соискание были выдвинуты два музыканта в связи с одним и тем же произведением – автор Концерта Баир Дондоков и первая его исполнительница Дарима Линховоин.

Концерт написан с высоким профессиональным мастерством, в нём широко и разнообразно использованы силы ансамбля «солист - оркестр», с хорошим знанием выразительных и технических возможностей инструмента изложена партия солирующего фортепиано. Композитор, как и в других своих сочинениях, не тяготеет к очень плотным звучностям, ясно прослушиваются все оркестровые линии и только в финальном разделе Второй части (Концерт двухчастен) на слушателя обрушивается настоящий звуковой «потоп». Если обратиться к сравнениям из области изобразительного искусства, то, например, Первый концерт П. Чайковского – это «живопись», а музыка Дондокова скорее «графика».

Концерт впечатляюще прозвучал в Улан-Удэ в блестящем исполнении Д. Линховоин (дирижёр А. Говоров), а позже пианистка сыграла его в Москве в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра Гостелерадио СССР (дирижёр А. Михайлов). На титульном листе рукописи Концерта композитор написал посвящение: «Дариме Линховоин – первой исполнительнице - с уважением и любовью».

Необычную форму Первой части (*Moderato*) композитор обозначил как «Вариации и тема» - вопреки обычаю вначале идут вариации и только в 6-ой из них появляется тема в своём основном виде – это бурят-монгольский народный напев «Худар-Дунгуй» (название местности). Другой особенностью формы произведения является то, что партии солиста и оркестра в известной степени «автономны», границы вариации в них не всегда совпадают – по выражению композитора, «каждый сосредоточено играет своё». Принцип развития от вариации к вариации можно определить как фактурное расширение звукового пространства, а партия фортепиано при этом постепенно переходит от предельного высокого регистра к самому низкому.

Композитор не дал образного истолкования музыке Концерта (нет словесной программы или хотя бы программных названий частей), но едва в I-ой вариации под прозрачную «капель» высоких звуков

фортепиано задумчиво поёт дуэт флейт, легко возникает в воображении пейзаж Бурятии – бескрайняя синева неба, степной простор, силуэт горного хребта на горизонте (пример 126).

Во 2-ой вариации к солисту и флейтам присоединяется гобой, в 3-ей – альты и виолончели, в 4-ой – 2-е скрипки и контрабасы, в 5-ой – кларнет. При этом начальная мелодическая линия, проходя у разных инструментов, обнаруживает всё новые интонационно-ритмические возможности, а в партии фортепиано композитор избирает новые формулы фигурации. Музыкальные размышления композитора настойчиво ведут за собой внимание слушателей. И вот в 6-ой вариации мощно вступает медная духовая группа оркестра, излагая тему «Худар-Дунгуй», сопровождаемую массивными аккордами солирующего фортепиано – это кульминация Первой части (пример 127).

За кульминацией следует сольная каденция фортепиано (7-я вариация), решённая тоже нетрадиционно – на фоне рокота литавр солист проводит тему, сопровождая её «дробью» повторяющихся звуков. В 8-ой (заключительной) вариации новый вариант темы ведёт дуэт флейт, с которого начиналась часть, виолончелям и контрабасам поручен органнй пункт, а фигурации фортепиано опускаются всё ниже, звучность замирает, «последнюю точку» в тишине ставят треугольник и арфа.

Вторая часть (*Allegro*) вступает без перерыва и сразу вносит контраст своей энергией. Композитор построил часть по сонатной форме-схеме, где роль темы главной партии поручена мелодии, которой свойственно не столько выразительное начало, сколько конструктивное – она складывается из двух элементов: остро синкопированного повторения одного звука и лаконичных фигурок из шестнадцатых (тему экспонирует фортепиано-соло) (пример 128).

Столь же конструктивна и тема побочной партии – узкообъёмная попевка (пример 129).

Содержание Второй части трудно истолковать однозначно, хотя и можно усмотреть в ней обобщённый образ движения, может быть, танца, о чём «говорит» почти непрерывный поток звучания, многие моторные эпизоды, токкатная фактура в партии фортепиано. Энергичное развитие начинается сразу же после изложения тем – от главной отделяются и варьируются попевки шестнадцатых (второй элемент темы). Точно так же непрерывно видоизменяется и побочная тема. Экспозицию завершает эпизод контролируемой алеаторики, когда струнным (а затем и деревянным духовым) предписывается ритмический рисунок повторяющегося звука (вариант первого элемента главной темы), который может проводиться свободно по отношению к метру.

Собственно разработочный раздел части является циклом из 7-и вариаций на первом (синкопированное повторение одного звука) элементе главной темы. Усиливается энергия движения, в партии фортепиано появляется токкатная фактура. У гобоя, фагота, струнных возникают короткие попевки, обозначенные композитором как «буддийские мотивы». Они выросли из первого элемента главной темы – преобладает повторяющийся тон (без синкопированного ритма), что типично для буддийских храмовых (дацанских) религиозных песнопений-речитативов. В дальнейшем два элемента главной темы рассредоточиваются между солистом и оркестром (второй элемент звучит и в основном виде, и в обращении), напоминают о себе и «буддийские мотивы». Развитие идёт к кульминации в репризе – всё более острыми и плотными становятся созвучия фортепиано (в синкопированном ритме первого элемента главной темы, а её второй элемент интонируется оркестром), затем солист «берёт на вооружение» кластеры («гроздь звуков») – они ударяются ладонью или рукой до локтя – разражается настоящая звуковая буря, которая внезапно обрывается, а тишину пререзывает грозный «трубный глас» (по определению композитора) – сигнал двух труб. С подражания им начинается каденция солиста, где окончательно разряжается накопившееся напряжение.

Закрывающий Концерт эпизод перекликается с началом Первой части своим спокойно-созерцательным настроением, медленным темпом, прозрачной звучностью дуэта флейт.

Несомненно, что Концерт для фортепиано с оркестром Дондокова входит в число значительных произведений не только самого композитора, но и всей бурятской музыки.

Сюита «Счастливые сны» для флейты и фортепиано

В этом произведении фортепиано выступает в необычном состоянии – в «препарированном» (на титуле рукописи композитор указал: «Препарация: в струны рояля вставляют шурупы – для получения металлического гулко-звонкого звучания»). Приём «препарирования» (фортепиано в этом случае называют также «подготовленным») вошёл в обычай в западной музыке в середине прошлого века и многие справедливо расценивают это как искажение звука инструмента, за века приобретшего

совершенную форму. Но в данном случае обращение Дондокова к приёму оправдано программным (религиозным буддийским) замыслом – имитировать звучание ламаистского храмового (дацанского) оркестра, в который традиционно входят «звонящие» ударные инструменты (медные тарелки, гонги, колокольчики).

Каждой из трёх частей сюиты композитор дал программное название:

I. Жаворонок. Композитор обратился здесь (как и в Третьей части сюиты) к сложным современным средствам музыкальной выразительности – в музыке «Жаворонка» нет регулярного ритма, нет деления на такты, нет ясно выраженного мелодического начала – короткие попевки флейты в высоком регистре чередуются с продолжительными паузами, входящими в мелодическую линию, как «звучащая тишина». «Графична» партия фортепиано, она включает алеаторический приём – медленное пунктирное тремоло (в квадратной рамке) повторяется затем свободно, по ощущению исполнителя (пример 130).

Национальное начало, осязаемое в музыке, идёт от пентатонического строя попевок флейты и, от уже упоминавшегося, звонящего тембра «препарированного» фортепиано.

И можно услышать в этой проникновенной музыке вибрирующий голос жаворонка, невидимо парящего высоко в вечной синеве неба.

II. Игры. Характер этой части композитор определил как «музыкальные игры, лёгкое движение»¹. По форме – это полифонические вариации, воплощая которые, композитор показал виртуозное контрапунктическое мастерство. В основе части – подвижная, с чертами танцевальности, тема большой протяжённости (приводится начало темы) (пример 131).

Тему излагает флейта, затем вступает фортепиано и начинается «полифоническая игра» – тема контрапунктирует её вариант, это же соединение проводится со сдвигом по горизонтали одного из голосов. В дальнейшем тема проводится в противодвижении (от конца к началу), есть и другие сложные полифонические приёмы. Во второй половине части характер «игры» меняется – тема у флейты излагается «пунктирно», отдельные интонации разделяются паузами, у фортепиано возникают вертикали, сложенные из звуков темы. «Игры» завершаются напряжённой кульминацией, обрываясь на остро диссонирующем созвучии.

И в «Играх» несомненен бурятский национальный колорит – от пентатонической основы темы, от кварто-квинтовых вертикалей и от квартового «утолщения» мелодической линии (движения параллельными квартами).

III. Алханай. Третья часть сюиты ещё более сложна по музыкальному языку. В её основу положена додекафонная (двенадцатизвучная) тема (серия), поначалу распределённая по отдельным оборотам и интонациям, а в финале звуки серии соединяются. Композитор через всю часть проводит алеаторические приёмы, пользуется эффектом «эха» (фортепиано подражает звучанию флейты), а также применяет пуантилистическую технику (от слова «пуант» – точка), когда отдельные звуки разбросаны по «этажам» фактуры (пример 132).

Эти музыкально-выразительные средства создают таинственно-мистическое настроение и зыбко-загадочный колорит, погружающие чуткого слушателя в медитацию, словно бы при посещении Алханай – горы в Агинском бурятском округе, одной из восьми священных для буддистов гор в мире.

Коллега Дондокова композитор Л. Санжиева считает, что в музыке «Алханай» «посредством ритмического кода зашифрована мантра»². И хотя сам композитор это мнение не подтвердил, оно лишний раз показывает, какую медитативную силу несёт в себе талантливая музыка Баира Дондокова.

Камерно-вокальная музыка

К этому жанру Дондоков обращается реже, чем к инструментальным произведениям, но и здесь ему удалось найти своеобразные формы воплощения традиционного ансамбля голоса и фортепиано.

Прежде всего, назовём его цикл для тенора (или меццо-сопрано) и фортепиано «Четыре речитатива на стихи Баира Дугарова». В поэтическом цикле «Протяжные гимны» известного бурятского поэта, пишущего на русском языке, композитор остановил своё внимание на четырёх стихотворениях, объединённых глубоким философским взглядом на окружающий мир.

¹ Из записей бесед автора книги с Б.Б. Дондоковым в январе 2000 г.

² Санжиева Л. Особенности музыкального творчества в кросс-культурном пространстве //Вершины.-1999.- № 2.- С.127.

Четыре части цикла идут без перерыва. Вокальная партия, согласно авторскому названию, строится на различных формах речитатива – это и речитация на одном звуке (в духе ламских религиозных песнопений), и повторение лаконичных узкообъёмных попевок, и острые ходы на неустойчивые интервалы (часто на тритон), но всегда это выразительная, тонко отражающая интонации стихов, музыкальная речь. Фортепиано отведена роль скромной поддержки голоса – иной раз лишь один звук инструмента на целую речитативную фразу голоса (фрагмент из 4-го речитатива - «Азия») (пример 133).

Целое же производит впечатление не столько высказывания, обращённого к слушателям, сколько своего рода «внутреннего монолога», размышления поэта и композитора о смыслах нашего бытия.

Среди сочинений Дондокова особое место занимает привлекательная вокальная миниатюра «Тээгэ» - обработка подлинной бурятской народной мелодии, взятой из сборника Д. Дугарова¹. «Тээгэ» («Закливание овцы») – это напев-речитация, с которым с древних времён пастухи обращаются к животным. Композитор нашёл для архаического напева самобытное фортепианное сопровождение, где нет традиционных фактурных формул, оно лишь «осторожно» поддерживает древнюю мелодию, напоминая звучание народного инструмента иочина (пример 134).

Как уже говорилось, миниатюра «Тээгэ» была отмечена II премией на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов – студентов и аспирантов (1983).

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для музыкального театра

Возвращение Гэсэра, балет в I акте, либр. Б. Дугарова и Сухэбатора 1992

Музыка к спектаклям драматического театра

«Лиса и виноград» Г. Фигейредо	1988
«Харалтур хан» Н. Дугаржабон	1989
«Кровавая свадьба» Ф. Лорки	1993
«Чудесный клад» П. Маляревского	1999
«Кнут тайши» Х. Намсараева	2000
«Чингисхан» Б. Гаврилова	2001

Музыка к массовым театрализованным представлениям

Гэсэриада-94	1994'
1000-летию Гэсэриады	1995

Для солистов, хора и оркестра

Я понял, о сердце!, кантата в 5- частях для солиста (баритон), хора и оркестра, сл. Н. Нимбуева, Л. Арагона, Ф. Кастро и народные	1984
Тамчын дасанай магтаал (Ода Тамчинскому дацану)	1994
Гимн Республики Бурятия (представлялся на конкурс) для солистов, хора и оркестра	1995

Для симфонического оркестра

Поэма	1982
Два фрагмента по эпосу «Гэсэр»	1993

¹ Д у г а р о в Д. Бурятские народные песни. - Улан-Удэ: изд. БКНИИ СО АН СССР, 1964.

Для струнного оркестра

Музыка	1988
<i>Для виолончели с симф. оркестром</i>	
Концерт, в 2-х частях	1987
<i>Для фортепиано с симф. оркестром</i>	
Концерт, в 2-х частях	1990, 2002
Посвящён Д. Линховоин	
<i>Для оркестра бурятских народных инструментов</i>	
2 монгольских танца	1991
Приветственный танец	1991
Шуточный танец	1992
Наадан (Летний праздник), сюита в 5-и частях (1. Вступление. 2. Борьба. 3. Скачки. 4. Бурят. нар. песня «Прекрасная Селенга». 5. Ёхор).	1995
<i>Для иочина с оркестром бурятских народных инструментов</i>	
Пьеса	2000
<i>Для духового оркестра</i>	
Концертный вальс	1992
<i>Для камерно-инструментальных составов</i>	
Сюита для трио деревянных духовых	1981
Метаморфозы, вариации для квартета деревянных духовых	1982
Триптих для струнного квартета	1982
Соната для трубы и ф-но	1983
Пастораль, пьеса для моринхура, флейты и ф-но	1984
Рондо, сюита в 5-и частях для контрабаса и ф-но	1984
2 пьесы для иочина и ф-но	1991
Счастливые сны, сюита в 3-х поэмах (1. Жаворонок. 2. Игры. 3. Алханай) для флейты и «препарированного» ф-но	1996
Соната, в 3-х частях, для виолончели и ф-но	1997
<i>Для фортепиано</i>	
Октава, цикл из 8-и прелюдий	1980
Кроссворд, цикл детских пьес	1980
<i>Для пипа</i>	
Вариации на тему народной песни	1992
<i>Для голоса и фортепиано</i>	
Цикл для тенора и ф-но, сл. О. Хайяма	1981
Четыре стихотворения для тенора и ф-но, сл. Н. Нимбуева	1982
Тээгэ (Заклинание овцы) для сопрано и ф-но, сл. народные	1983

Четыре речитатива для тенора (меццо-сопрано) и ф-но, сл. Б. Дугарова
(есть ред. для голоса и симф. орк.).

1994

Песни

На сл. А. Бадаева: Пусть процветает Бурятия.
На сл. Б-Ж. Гармажапова: Родина моя – Хара-Шибирь.
На сл. Г. Дашабылова: Зима.
На сл. Д. Доржиева: Ночная песня.
На сл. А. Жамбалова: Твоя судьба, Прекрасная Россия.
На сл. Б. Жанчипова: Летняя ночь.
На сл. Г. Чимитова: Наше сердце.

Музыка к теле- и радиопередачам

Научные работы

О социально-философском аспекте музыкального воспитания // Культура. Искусство. Образование: актуальные проблемы.- М., 1996.
О Назначении «Компендиума музыки» в философии Декарта// Рене Декарт как мыслитель.- М., 1997.
Встречи в провинции как социокультурный феномен// Муз. академия.- 1998 - № 2.
Аргумент силы и музыка Шостаковича// Муз. академия.- 1999.- № 1.
Множественность музыкального времени как философско-семиотическая проблема// Сб.статей.- Улан-Удэ, 2000.

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Б. ДОНДОКОВЕ

1. Калужникова Т. Живая связь поколений// Вечерний Свердловск.- 1983.- 8 дек.
2. Композиторы и музыковеды Бурятской АССР. Справочник. - Улан-Удэ: изд. СК БурАССР, 1984.
3. Русинова О. Радость открытий// Правда Бурятии. - 1987. - 10 дек.
4. Абашеева Л. Негромкий разговор//Правда Бурятии.- 1987. -13 дек.
5. Лесовиченко А. Время для музы//Молодежь Бурятии. - 1988. - 30 июня.
6. Кунцын О. Первая песня молодого композитора//Буряад Унэн. - 1988.- 3 сент. - На бурят. яз.
7. Дондупов Д. Исполняется впервые// Бурятия.- 1993. – 14 фев.
8. Намжилов Г. «Обратная сторона луны...»//Бурятия. - 1993.-11 дек.
9. Беринский С. Найти свой путь// Муз. академия. - 1993.- № 3.
10. Борбоев Б. Счастливые дни Баира Дондокова//Бурятия.- 1996.- 23 мая.
11. Санжиева Л. Для солиста, хора и оркестра//Правда Бурятии. - 1997.- 20 авг.
12. Санжиева Л. Музыкальный мост//Правда Бурятии. - 1997.-27 ноября.
13. Кунцын О. «Пронизана национальным духом...»//Бурятия. - 2000.-11 марта.
14. Дугарова Т. Дондоков Баир Бато-Дугарович//Союз композиторов Республики Бурятия. К 60-летию со дня основания (1940-2000).- Улан-Удэ, 2000.
15. Кунцын О. Двое из страны Музыки//Бурятия.- 2002.- 25 янв.
16. Первалова Т. Лауреаты Государственной премии Бурятии//Бурятия.-2002.- 13 февр.
17. Обунеева В. Музыка возвышенная и одухотворённая
//Панорама культуры и искусств. - 2002.- № 2.

ЛАРИСА САНЖИЕВА

Со второй половины 1990-х годов заметное место в музыкальной жизни Улан-Удэ занимает выпускница Новосибирской консерватории Лариса Санжиева – талантливый композитор, музыкальный критик, организатор и преподаватель.

Лариса Николаевна Санжиева родилась 23 ноября 1966 года в Улан-Удэ. С детства увлекалась музыкой, училась в ДМШ № 5 (класс фортепиано Т. К. Саверченко). Ещё в школе начала сочинять музыку. На олимпиаде музыкальных школ её фортепианную пьесу одобрил композитор В. Усович. В 1983-87 годах она занималась в Улан-Удэнском музыкальном училище им. П. Чайковского, в классе фортепиано Е. Е. Степановой, затем Л. Г. Дадуровой, и одновременно в классе композиции С.С. Манжигеева, который с самого начала направлял свою ученицу к сочинению музыки в бурятском национальном духе. По окончании училища Санжиева работала в Баунтовском районе, преподавала фортепианную игру, была ещё и концертмейстером, работала с вокальной группой эвенкийского ансамбля «Осикта». Много сочиняла, а когда швейцарский кинорежиссёр Ф. Райхл, снимавший в Богдарине фильм об эвенках, познакомившись с сочинениями Санжиевой, высоко их оценил, она серьёзно задумалась о занятиях композицией.

В 1989-ом поступила в Новосибирскую консерваторию, в класс композиции доцента Л. Нгуена, позже профессора Г. Н. Иванова, занималась также в классах оперно-симфонического дирижирования и звукорежиссуры. Окончив консерваторский курс в 1994 году, Санжиева получила рекомендацию в ассистентуру, что означало признание таланта и перспектив молодого музыканта. Но в связи с материальными проблемами поступила в ассистентуру (заочную) только в 1995 году, снова в класс Г. Н. Иванова, и успешно окончила в 1997-м. С 1995-го Санжиева преподаёт в Восточно-Сибирской академии культуры и искусств (с 1997-го – старший преподаватель), ведёт серьёзные дисциплины – историю музыки XX века, гармонию, полифонию. Успешно ведёт классы композиции в ДШИ №№ 1, 4, 8, 11. Её ученик Руслан Чердонов стал дважды лауреатом – республиканских фестивалей детей-инвалидов (1996 и 1997), а также был отмечен на Всероссийском конкурсе юных композиторов специальным призом «Хрустальный камертон» (1999).

В 1997 году Санжиева стала членом Союза композиторов России. Деятельность молодого музыканта широка – она не только сочиняет музыку и преподаёт, но и ведёт просветительскую и организаторскую работу – проводила встречи художественной интеллигенции города «Павильон искусств», участвует во Французской ассоциации при Национальной библиотеке республики, всегда активно включается в различные мероприятия в сфере культуры и искусства.

Увлекается изучением иностранных языков, игрой в теннис и вообще её интересы широки и разнообразны.

Конечно, главным для Санжиевой является сочинение музыки. В её произведениях слушатели, прежде всего, отмечают тяготение автора к бурятской национальной тематике (к сюжетам из народного эпоса, к стихам бурятских поэтов, к ритмике бурятских танцев) и к воплощению её национально окрашенным музыкально-выразительными средствами, что отражает закономерное стремление рассказать в музыке о своей родине. При этом Санжиева не ограничивается уже известным кругом средств, использует многие приёмы современной композиторской техники, подчас сложные. Лучшие сочинения Санжиевой убеждают в способности молодого композитора не только чувствовать, но и мыслить в музыке.

Отличная пианистка, Санжиева часто выступает с исполнением своих сочинений, среди которых особым успехом у слушателей пользуется «Танец шамана» из цикла «Бурятские танцы». На премьере её сюиты «Балетные сцены» композитор «выручила» оркестр, в котором не было арфистки, сыграв её партию на рояле. В 1999 году композитор-пианистка отличилась на конкурсе «Осенний джаз», где участвовали музыканты из ряда городов страны. Корреспондент молодёжной газеты отметил, что среди композиторов Санжиева стала единственной исполнительницей (фортепиано). Её экстатический «Танец шаманов» был отмечен специальным дипломом жюри. А её синкопированные «Следы на песке» с предельно точной имитацией шагов по песку (шариками для пинг-понга по «оголённым» струнам) назвали бурную реакцию зала¹. Добавим, что Санжиева за «Следы на песке» была удостоена звания лауреата по номинации «композиция». А на конкурсе «Радиопозывные Улан-Удэ» её вариант был отмечен поощрительной премией (1999). В том же году Санжиева стала обладательницей лауреатского диплома фестиваля «Осенний джаз». На Международном фестивале «Байкальские струны - 95» с успехом прозвучали её Вариации для скрипки и фортепиано, а Импровизация для кларнета и фортепиано – на Международном конкурсе молодых исполнителей в Японии (1995).

За вклад в развитие музыкальной культуры республики Лариса Санжиева в 2004 году удостоена почётного звания «Заслуженный деятель искусств Бурятии».

¹ Лебедев О. Джаз вопреки всему// Молодёжь Бурятии. - 1999. - 20 окт.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Балетные сцены для симфонического оркестра по эпическому сказанию «Абай Гэсэр и прекрасная Алма»

Эпос «Гэсэр» постоянно привлекает внимание художников, писателей, композиторов, каждый из которых стремится отразить свой взгляд на образы эпоса. В дни, когда в республике отмечалось 1000-летие великого эпического сказания, впервые прозвучала (тогда ещё в фортепианном изложении) сюита «Балетные сцены» Санжиевой, вдохновлённая этой «Илиадой Центральной Азии».

В сюиту входят три сцены, рисующие образы героев эпоса и события их жизни. Композитор не дала сценам программных названий, но рассказывала слушателям о содержании каждой из сцен. Эта программность и предполагаемая возможность хореографической интерпретации, заложенной в определении жанра как «балетные сцены», обусловила яркую образность музыки сюиты, её тематическое разнообразие и тембровую красочность.

Содержание Первой части определено композитором как «Любовный дуэт Алмы и Гэсэра». В части чередуются лирические и «игровые» эпизоды, а структура её носит черты трёхчастности. Во вступительном разделе пентатоническая попевка гобоя, двухквартовое утолщение (параллельные квартсептаккорды) у альтов и виолончелей, пентатоническая мелодия английского рожка сразу обозначают для слушателя восточную принадлежность музыки. После лаконичной каденции арфы виолончели вступают с широко распевной мелодией, которую можно определить как «тему любви». Она набирает силу, но внезапно сменяется лёгким танцевальным наигрышем деревянных духовых, звонко продублированных ксилофоном. Новый краткий лирический эпизод сменяется ещё одним танцевальным. Возвращается музыка вступления, а затем вновь виолончели ведут «тему любви», она торжествует в мощном звучании всего оркестра (пример 135). Порученный валторне вариант любовной мелодии завершает Первую часть.

Содержание Второй части Санжиева пояснила так: «Её можно назвать «Гадание» - отец Алмы гадает по старинному обычаю на бараньей лопатке о судьбе дочери и Гэсэра. Вызванные заклинаниями являются грозные и страшные духи земли». Тяжёлые созвучия тромбонов и тубы, трели низких струнных, тремоло низких звуков фортепиано (оно включено в состав, как оркестровый инструмент), удары гонга и звон колокольчиков вводят слушателя в атмосферу таинственного «действия».

В партитуре этой части преобладает так называемый фактурный тематизм, мелодическое начало ограничено небольшими фрагментами. Композитор разнообразит приёмы звукоизвлечения и достигает впечатляющих эффектов – злое «ворчат» фаготы, лязгают медные инструменты, пронзительно «визжит» флейта-пикколо, издаёт таинственные «шумы» фортепиано, которому предписан алеаторический приём (импровизация), а целое производит впечатление чередования каких-то загадочно-фантастических образов.

Третья часть сюиты задумана композитором, как картина свадебного пира Алмы и Гэсэра – «шумная застольица, появление гостей из разных краёв, их поздравления новобрачным, танцы». В соответствии с этой программой здесь господствует стихия танцевальности. «Тон задаёт» начальная фанфара труб и тромбонов, включающая ритмическую фигуру, которая в дальнейшем будет напоминать о себе. Терпко звучат «пустые» квартовые и квинтовые созвучия, усиливая национальный (пентатонический) склад мелодий-наигрышей (пример 136).

Временами энергичные плясовые ритмы сменяются плавным движением, а в середине части возникает напевная мелодия солирующей скрипки - это лирический портрет Алмы, отвечающей на приветственные слова гостей. И вновь, в полнозвучии оркестра, возвращается энергичная танцевальная тема.

«Балетные сцены» Санжиевой прозвучали в оркестровом варианте в Улан-Удэ в заключительном концерте филармонического сезона 1994-95 годов (дирижировал В. Галсанов) и были тепло встречены слушателями.

Пьеса «Остров сетей» для оркестра бурятских народных инструментов

Санжиева долгое время сотрудничала с оркестром национальных инструментов Бурятской теле- и радиокompании, написав для этого коллектива Сюиту в 3-х частях, цикл «Бурятские танцы», инструментовав для исполнения с оркестром ряд своих песен.

Одним из наиболее ярких её сочинений для национального оркестра явилась её пьеса «Остров небесных сетей» (1996), содержание которой навеяно, по словам композитора, одноимённой драмой современного

японского писателя М. Тикамацу. В драме повествуется о судьбе двух влюблённых, которые не могли соединиться в жизни и, по старинному японскому обычаю, вместе покончили с собой, бросившись в озеро.

Обратившись к драме М. Тикамацу, Санжиева стремилась не столько к отражению внешней стороны событий сюжета, сколько к передаче душевных переживаний героев, чувств тревоги, отчаяния, безысходности, владеющих ими.

Музыкальный язык пьесы Санжиевой сложен – резко диссонирующие созвучия, хроматически «изломанные» линии, преобладание лаконичных, интонационно заострённых попевок. Звуковая масса колеблется, временами словно бы выделяя из себя короткие мелодические построения, как например, мелодию кларнета на фоне зыбкого тремоло струнных. Динамическое нарастание ведёт к кульминации, которой, как можно предположить, отмечен трагический момент гибели героев.

Камерные произведения

Трио для скрипки, виолончели и фортепиано

Это масштабное камерно-инструментальное произведение (1993) Санжиева написала, по её словам, под впечатлением от игры пианистки-концертмейстера Бурятского оперного театра Д. Линховоин, которой оно и посвящено. По авторскому замыслу образы сочинения отражают идею «восхождения» – к мастерству в сфере художественного творчества, к человеческому совершенству, к воссоединению с высшими силами мироздания.

По структуре трио представляет собой свободное трёхчастие, совмещённое со значительным трансформированием исходного тематического комплекса, в который входит три элемента – напевная мелодия широкого диапазона, излагаемая в первом проведении скрипкой-соло (первый элемент), секвенционно построенное квартовое утолщение у фортепиано, с дублированием через три октавы (второй элемент) и, наконец, жёстко диссонирующее последование вертикалей (третий элемент) (пример 136).

Семантика этих трёх элементов тематического комплекса может быть определена как лирическое человеческое начало (мелодия), некая внеличностная сущность (ряд в квартовом утолщении) и злая сила, стоящая на пути к восхождению (диссонирующие созвучия).

Первый элемент тематического комплекса обостряется, благодаря каноническому (в нижнюю квинту) изложению у скрипки и виолончели и некоторым интонационным изменениям, звучание второго усиливается вследствие перехода от квартового утолщения к квартоктавному. Развитие ведёт к новому мелодическому образу, излагаемому дуэтом струнных на синкопированном фоне фортепиано, а возвращение второго элемента в усложнении и в динамическом усилении знаменует завершение первого раздела всей пьесы и начало второго (*Allegro*) – бурного движения струнных в форме свободного трактованного фугато: это образ сложных и трудных человеческих переживаний, драматических порывов, что подтверждает появление у струнных (движение, начатое ими, затем передано фортепиано) острых вертикальных последований «злой силы». Большое нарастание звучности приводит к кульминации, где у струнных в свободной имитации вступает вариант первого (мелодического) элемента тематического комплекса трио. Под влиянием мелодического начала смягчается гармонический фон, но вновь обостряется, когда завершается мелодическая линия струнных. А когда вертикальные ряды всего исполнительского состава доводятся до подчёркнутой остроты, возвращаются конфигурации фортепиано (напоминая о начале драматического раздела пьесы), на их фоне, вновь в каноническом изложении (в нижнюю октаву) у струнных проводится вариант главной мелодии. Значительным для драматургии целого является появление второго (утолщение) элемента тематического комплекса, которое вносит в третий элемент смягчение гармонической остроты, отчего он приобретает черты значительности и торжественности. Следующий краткий канонический эпизод (в нижнюю квинту) на основе мелодического элемента приводит к кульминационному эпизоду всей композиции – мерно повторяются мрачно-торжественные аккорды (авторская ремарка *funebre* – похоронно), на их фоне скрипка ведёт мелодию в высоком регистре, её хроматические обороты и свободная ритмика воспринимаются словно «крик»: это последний порыв, уже достигающий цели – восхождения, которое знаменует собой кода пьесы – флажолеты скрипки, высочайший регистр виолончели словно бы уносят слушателя в запредельную высоту...

Пьеса для тромбона и фортепиано

Мелодическая одарённость Санжиевой, способность найти выразительную мелодию особенно проявились в Пьесе для тромбона и фортепиано (1996), ансамбля, которому в наше время композиторы редко уделяют

внимание. В своём произведении композитор продемонстрировала чутьё к непростой специфике медного духового инструмента. Широко и мягко льётся красивая мелодия тромбона, сочетающая в себе национальные пентатонические обороты и характерные интонации классического романса, а партия фортепиано рельефно оттеняет мелодическую линию (пример 138).

Песни

С конца прошлого столетия Санжиева особенно большое внимание уделяет жанру массовой песни. Тематика её песни разнообразна – лирика, юмор, быт народа, образы родной природы. По словам композитора, песенные мелодии возникают в её сознании и отражая внутреннюю потребность в творчестве, и в связи с какими-то событиями в жизни республики. Нередко песни сочинялись «на заказ» – по просьбе певцов, любителей музыки, поэтов, хотевших, чтобы их стихи были «распеты» композитором.

Песни Санжиевой тепло принимаются и певцами, и широким кругом слушателей, и музыкантами. «Для меня стали открытием песни Ларисы Санжиевой, – говорил председатель Правления Союза композиторов Бурятии Б. Дондоков, – свежие, прекрасно аранжированные»¹. Успех связан с тем главным качеством, которое может сделать песенное творчество популярным – мелодичностью. Санжиева, безусловно, обладает даром найти привлекательный мелодический образ. И как во всех остальных музыкальных жанрах, к каким композитор обращается, в её песенных мелодиях всегда присутствует национальное начало, ощущаемое благодаря пентатоничности мелодических линий. Национальный колорит мелодики усиливают созвучия сопровождения, построенные не по терцовому принципу и гибко сочетающиеся с терцовыми аккордами.

Санжиева пишет песни на стихи очень многих поэтов – признанных и начинающих, но всегда выбирает тексты не только местные по тематике, но и содержательные.

На республиканских конкурсах «Песня года» её песни не раз отмечались специальными призами – в 1996-ом песня «Скажи мне» (сл. Б. Юндунова), в 1997-ом песня «Поздняя любовь» (сл. М. Чойбонова). В том же году на конкурсе песен о Еравне Санжиева заняла второе место, представив песни «Сосновоозёрск» (сл. А. Бадаева) и «Еравна» (сл. В. Ванчикова).

Подарком любителям песни стал выпущенный летом 2003-го альбом (аудиокассета) песен Санжиевой «Уянга» («Мелодия»). В альбом вошли 15 песен на стихи А. Ангархаева, А. Бадаева, Д. Улзытуева, Б. Юндунова и других в исполнении популярных молодых певцов и в аранжировке П. Карелова, Баярху и других.

Среди лирических песен Санжиевой отметим песню «Любовь» (сл. А. Ангархаева), в мелодии которой широкие распевные ходы сочетаются с «говорящими» узкообъёмными оборотами. Композитор внесла в мелодию развитие – в припеве не ограничилась пентатоническим звукорядом, обострив выразительность «рассредоточенными» полутонами (звуки «ми» и «фа») (пример 139)².

Привлекательна мелодика лирических песен «Поздняя любовь» (сл. М. Чойбонова), «Мелодия замирает» (сл. Б. Юндунова) и других.

В лирическом ключе решены многие патристические песни Санжиевой – «Гимн земле Аларской» (сл. Ж. Зимина), «Привет тебе, Улан-Удэ» (сл. А. Бадаева). Укажем на песню «Привет тебе, Улан-Удэ» (сл. Г. Чимитова), в ней гармонично сплавлены мелодия, сочетающая в себе распевность с декламационностью, и прозрачные звучности фортепианного сопровождения (пример 140)³.

Отметим, что в песнях Санжиевой с профессиональным мастерством разработано инструментальное сопровождение – фортепианное или оркестровое (для бурятского народного или же симфонического оркестров). Нередки и черты изобразительности. Так, в песне «Храпя летели кони» (сл. Б. Дугарова) композитор обратилась к токкатной фактуре партии фортепиано, словно бы подражая ритму скачки. А в песне «Волна Хокусая» (сл. Б. Дугарова) голос ведёт задумчивую мелодию на фоне плавных фигураций фортепиано – явно слышен плеск тех волн, о которых повествуется в стихах.

Несомненно, песни Ларисы Санжиевой – ценный вклад в самый популярный жанр музыки, самобытное продолжение традиций старшего поколения композиторов Бурятии.

¹ Х а й д а п о в а Д. Конкурс стал международным// Бурятия.- 2000. - 24 февр.

¹ Перевод: «Очарован длинными косами...»

² Перевод: «Наш город в цветении...»

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Музыка к спектаклям Бурятского театра драмы им. Х. Намсараева

«Хайлгана» («Чайка») А. Чехова	2003
«Амиды зула» («Живая свеча») Д. Сультимова	2004

Музыка к спектаклям театра кукол «Ульгэр»

«Мудрая девица Ногоодон» М. Батоина	1991
«Вечный странник» Лу Синя	1992
«Бурятский сагалган»	1994, 1995
«Мышка Вувельту»	1995
«В гостях у охотника Бато» Л. Глухой	1998
«Колобок» Е. Сундуева	2002
«Новые приключения Чипполино» Г. Башкуева	2004

Для симфонического оркестра

Балетные сцены по эпосу «Гэсэр» в 3-х частях (1. Любовный дуэт Алма и Гэсэра. 2. Гадание. 3. Свадебный пир)	1994
Чжуд-ши, симф. миниатюра	1995

Для оркестра бурятских народных инструментов

Остров небесных сетей, пьеса	1996
Бурятские танцы	1997
Сюита в 3-х частях (1. Озеро. 2. Хун Шубуун (Лебедь). 3. Мэргэн у озера)	1998
Амар сайн, пьеса	1999
На берегу Селенги, конц. пьеса	2002
Энхалукские забавы птиц, пьеса	2003

Для ансамбля бурятских народных инструментов

Концертная пьеса	2004
------------------	------

Для камерно-инструментальных ансамблей

Импровизация для кларнета и ф-но	1990
Вариации для скрипки и ф-но	1990
Трио для ф-но и виолончели	
Посв. Д. Линховоин	1993
«Обращение к махакале» для гобоя-соло	1995
Пьеса для тромбона и ф-но	1996
Квинтет для духовых инструментов	1999
Трио для чанзы-сопрано, чанзы-тенора и чанзы-баса	1999
Пьеса для лимбы и ф-но	
Посв. К. Шулуновой	1999
Пьеса для хура, морин-хура и лимбы	1999
Трио для кларнета, гобоя и ф-но	1999
Чинрезиг, для квинтета духовых инструментов (флейта, гобой, альтовый гобой, кларнет, фагот)	2000
Пьеса для хура и ф-но	2000
Пробуждение, конц. пьеса для ятага и ф-но	2001
Пьеса для иочина и ф-но	2001
Концертная пьеса для ятага и ф-но	2002

Для ятага-соло

Хатархан, пьеса

2001

Для фортепиано

Сюита (5 танцев)

1989

Детские пьесы

1989

Посвящение японскому поэту Басё

1995

Пьесы

1995

Двух- и трёхголосные фуги

1998

Следы на песке, пьеса

1999

Для хора без сопровождения

Сметанные игры, сл. С. Махачкеевой

Для голоса и симфонического оркестра

Харуухам, песня, сл. Э. Гармаевой

2005

Для голоса и ф-но

2 романса на сл. Б. Дугарова

1989

Песни

Для голоса с фортепиано

На сл. А. Ангархаева: Мелодия, моё счастье, Улан-Удэ.

На сл. А. Бадаева: Любовь на двоих; Колыбельная; Моя вечная бурятская земля; Отцов, матерей славим;
Сосновоозёрск; Не верю.

На сл. Г. Базаржаповой: Баю-баю.

На сл. Ш-Х. Базарсадаевой: Огонь в глазах; Счастливое сердце.

На сл. Ф. Болонева: Восточный человек.

На сл. С. Вампиловой: Аларь - мой Антей; Аларь, ты родина моя.

На сл. В. Ванчикова: Бескрайняя Еравна.

На сл. Т. Григорьевой: Колыбельная.

На сл. А. Дашиевой: Осенний дождь; Песнь Байкала.

На сл. Б. Дугарова: Волна Хокусая; След человека.

На сл. Э-М. Ешидоржиевой: Эгита.

На сл. Б. Жигмитова: Бурин-хан; Времена года; Песня о фронтовом кино; Азия байкальская моя.

На сл. Ж. Зимина: Гимн земле Аларской.

На сл. А. Львова: Восхождение на голец; Горы и мифы, Хамар-Дабан.

На сл. Д. Мадасона: Зачем?; Письмо; Твои глаза.

На сл. С. Махачкеевой: Аларская родина; Песенный мой край; Пшеница.

На сл. А. Мункоевой: Шумом привычным...

На сл. С. Нестеровой: Валит снег, Песня фронтовиков; Я вскинула ресницы; Я стремлюсь тебе навстречу.

На сл. Ш. Петефи: Осень вновь чарует.

На сл. В. Петонова: Любимая, Черёмуха.

На сл. Г. Раднаевой: Вечный наш Гэгэтуй; Единственная; Колыбельная; Любимый; Песня.

На сл. Н. Санджиевой: Бэлиг.

На сл. Д. Танганова: Бурят-Енгут; Бурятенг.

На сл. Л. Татхаева: Наша гордость; Счастливое сердце; Ты ходил, ты гулял.

На сл. В. Тугдэмэ: Курумкан

На сл. Д. Улзытуева: Возвращение; Шибертуй.

На сл. Г. Чимитова: Любовный напиток Аршан; Приди ко мне; Амар мэндэ, Улан-Удэ.

На сл. Н. Шабаетова: Памяти воинов.

На сл. Б. Юндунова: Клятва; Мелодия замирает; Ранний восход.

Для голоса с симфоническим оркестром

На сл. А. Бадаева: Улан-Удэ.

На сл. Э. Гармаевой: Смотрящий.

На сл. Ц. Номтоева: Летим вечером.

На сл. М. Чойбонова: Запоздалая любовь.

Для голоса с оркестром бурятских народных инструментов

На сл. А. Ангархаева: Любовь.

На сл. А. Бадаева: Что же мне делать?

На сл. Б. Дугарова: Храпя летели кони.

На сл. С. Махачкеевой: Степная бурятская мелодия.

Песня «Улан-Удэ» на сл. А. Ангархаева опубликована в журн. «Морин-хуур», 1999, № 2.

Песня «Гимн Земле Аларской» на сл. Ж. Зимина опубликована в газете «Бизнес олзо» (2000. - 21 июля).

Оркестровка

Песни на сл. и мелодии Э. Гармаевой «Селенга, ты моя Селенга» и «Абым сэдьхэл» («Славим отца») 2005

Научные работы

Пхансори// Традиционный фольклор в полиэтнических странах.- Улан-Удэ: ИПК ВСГАКИИ, 1998.

Воплощение поэзии Дондока Улзытуева в музыке // Философия. Социология. Культурология. Сборник трудов молодых учёных Байкальского региона.- Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 1999.

Исследовательские аспекты музыканта-педагога// Философия. Социология. Культурология. Сборник трудов молодых учёных Байкальского региона.- Улан-Удэ: Изд-во БГУ, 1999.

Особенности музыкального творчества в кроссо-культурном пространстве// Вершины.- 1999.- № 2.

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Л. САНЖИЕВОЙ

1. Куницын О. Композитор Лариса Санжиева// Бурятия. - 1995. - 14 июня.

2. Русинова О. А музыка ещё звучит...//Бурятия. - 1995.- 11 июля.

3. Куницын О. Призвание// Правда Бурятии. - 1998. - 19 марта.

4. Петрунин А. Обаятельная первая женщина-композитор в Бурятии// Бизнес олзо.- 1999.- 2 апр.

5. Лебедев О. Джаз вопреки всему// Молодёжь Бурятии - 1999.- 20 окт.

6. Хайдапова Д. Конкурс стал международным// Бурятия.- 2000.- 24 февр.

7. Лазарева В. Санжиева Лариса Николаевна// Союз композиторов Республики Бурятия: К 60-летию со дня основания (1940-2000). – Улан-Удэ, 2000.

8. [Интервью с композитором]// Бурятия.- 2000.- 16 ноября.

9. Гончикова Н. «Музыкальный дождь»// Бурятия.- 2000.- 30 дек.

10. Гончикова Н. «В душе я пианистка» // Бурятия.- 2001.- 11 дек.

11. Лазарева В. Мальшева Л. Музыкальные афризмы // Правда Бурятии.- 2001.- 13 дек.

12. Вахрамеева Л. «Покою душа не желает» // Бурятия.
2003.- 9 янв.

13. Манзарханова Т. Новый альбом Ларисы Санжиевой // Городская газета. - 2003.- 30 июля.

14. Лариса Санжиева: «Я восхищена нашими талантами». (Интервью с композитором)// Панорама искусства и культуры.- 2002.- № 3.

15. Тарасов В. Чипполино и супрематизм// Правда Бурятии.-[Интервью с композитором]// Панорама искусства и культуры.- 2002.- № 3.

ЕКАТЕРИНА ОЛЁРСКАЯ

В 2002 году после десятилетнего перерыва композиторская группа Союза композиторов Бурятии пополнилась – в творческую организацию вошла выпускница Уральской консерватории Екатерина Олёрская, быстро завоевавшая авторитет в республике как талантливый композитор и увлечённый педагог-музыкант.

Екатерина Алвиановна Олёрская родилась 12 июля 1971 года в Улан-Удэ. С детства обнаружила отличный музыкальный слух, увлекалась музыкальными игрушками, подбирала песенные мелодии на игрушечном рояле. Слух и интерес к музыке унаследовала от родителей, а те – от предков, происходивших из семей священнослужителей, церковных певчих – отсюда и редкое отчество, по имени, взятом из православных святцев. Одна из бабушек будущего композитора пела в концертах, дед играл на фисгармонии, отец, машинист по профессии, – на гитаре, а получить профессиональное музыкальное образование ему не пришлось – помешала Великая Отечественная война. Олёрская говорит о своих родителях – Татьяне Петровне и Алвиане Сергеевиче как о людях целеустремлённых и дисциплинированных. Такие качества, воспринятые от них, помогли ей преодолеть трудности на пути к профессии композитора.

Конечно, музыкальные способности Кати были замечены, она поступила в фортепианный класс Улан-Удэнской ДМШ № 5. С благодарностью вспоминает своих учителей – пианисток З.В. Николаеву, Р.Б. Лунёву и Т. С. Хандажапову, теоретика Г.А. Дёмину. По мере учёбы всё больше увлекалась и на пятом году занятий окончательно решила стать профессиональным музыкантом, а также заинтересовалась композицией. На выпускном экзамене (1986) успешно сыграла сочинения Баха, Бетховена, Глинки. В том же году на Республиканском конкурсе-смотре заняла два II места – по игре на фортепиано и по музыкальной теории.

По окончании школы поступила в Улан-Удэнское музыкальное училище имени П. Чайковского, на теоретико-композиторское отделение – так посоветовали её школьные наставники, видя её успехи в теории, но, как вспоминает Олёрская, хотелось играть самой, что стало причиной перехода с ТКО на фортепианное отделение, где наставниками её были В.П. Обунеева, Н.В. Карасёва и К.М. Юхвид. Занятия шли успешно, но на III курсе, как нередко бывает у музыкантов-инструменталистов, заболела рука. Всё-таки, преодолев все препятствия, Олёрская сумела завершить учёбу, сыграв на госэкзамене (весной 1990-го) серьёзную программу – Бах, Бетховен, Рахманинов, Дебюсси. В училищные годы занималась композицией, консультировалась у С.С. Манжигеева, написала вокальный цикл «Долгие крики» (сл. Е. Евтушенко), пьесу «Отчего цветы умирают рано» для инструментального ансамбля и другие сочинения.

В том же году Олёрская поступила по конкурсу на теоретико-композиторский факультет Уральской консерватории им. М. Мусоргского. По специальности занималась у композиторов Л.И. Гуревича, Н.А. Морозова, завершала курс в классе А.Н. Нименского – опытного мастера, заведовавшего кафедрой композиции и возглавлявшего Уральскую композиторскую организацию. Учёба шла благополучно, радость принесло рождение дочери Кати, но по семейным обстоятельствам пришлось одновременно с учёбой работать в Улан-Удэ, в родной ДМШ № 5.

Первым большим достижением Олёрской на композиторском пути стал Струнный квартет, исполненный на фестивале «Композиторы Урала» (1997). Играл камерный коллектив «Арт-модерн», затем включивший это сочинение в свой постоянный репертуар и неоднократно демонстрировавший его слушателям. На окончание консерватории (весна 1999-го) Олёрская представила симфоническую «Концертную фантазию», прозвучавшую в интерпретации оркестра Уральской филармонии под управлением Энхэ, работающего в Екатеринбурге дирижёра из Монголии.

Завершив учёбу, Екатерина Алвиановна продолжила работу в ДМШ № 5 (ныне – ДШИ), вела классы композиции и фортепиано, аккомпанировала хору «Акварель» (хормейстер О. А. Заяшникова), и одновременно стала преподавать в Улан-Удэнском училище (ныне музыкальный колледж) композицию, методику преподавания композиции (по самостоятельно разработанной программе), инструментоведение и оркестровку.

Уже с самого начала работы в школе, ещё до окончания консерватории, показала себя талантливым педагогом, крепким профессионалом, общительным человеком – её полюбили и ученики, и коллеги. Уже через год, осенью 1996-го семеро её учеников, юных композиторов, выступили со своими сочинениями в концерте Бурятской детской филармонии. Корреспондента республиканской газеты удивило, что дети сочиняют столь сложные пьесы, которые даже не могут сыграть сами. В интервью после концерта Олёрская говорила: «Я всегда помню слова моего консерваторского педагога: «Если тебя сковывает твоя техника, пиши за столом». Вот и у моих детей фантазия, мышление намного опережает их исполнительские возможности. Но в этом ничего страшного нет. Главное – разбудить в ребёнке творца, закрепить в нотах звуковые картины, что рождаются

в его воображении»¹. Этот творческий подход педагога в соединении с профессионализмом и любовью к детям даёт прекрасные результаты. В том же 1996-м состоялся концерт из произведений учеников Олёрской по республиканскому радио, а в дальнейшем концерты юных композиторов стали регулярными и год от года росло число их участников. В концерте, посвящённом 60-летию Союза композиторов Бурятии (2000), выступили уже девять учеников. Тогда в зале Музыкально-гуманитарного лицея им. Д. Аюшеева звучали скрипичные и фортепианные пьесы в исполнении и самих учеников, и их наставницы, и артистов оркестра Бурятского театра оперы и балета, и студентов Академии культуры и искусств. А в феврале 2002-го в филармонии исполнялись сочинения уже двенадцати учеников Олёрской.

На регулярно проводившихся республиканских музыкально-теоретических олимпиадах ученики Олёрской неизменно занимали высокие места в разделах «композиция» - в 1998-м это были Аня Парфиненко (I место), Наташа Попова (I место), Катя Парфиненко (III место), в 2002-м – Таня Моторина (I место).

Среди воспитанников Олёрской особое место занимает Олег Красиков – незрячий с детства, исключительно одарённый музыкально мальчик. Екатерина Алвиановна впервые познакомилась с ним, когда ему было 8 лет (1995) и, сразу высоко оценив способности Олега, сначала занималась с ним частным образом, затем он вошёл в её класс в ДШИ № 5, а с 2003 года проходит у Олёрской курс композиции в музыкальном колледже. Олег – автор многих сочинений, в том числе песен, пользующихся успехом у слушателей. «Песни Олег сочиняет сам, - рассказала Екатерина Алвиановна, - мы же с ним занимаемся серьёзными вопросами композиции». Но, конечно, приобщение к «тайнам» композиции совершенствует и песенный дар Олега. Творческий рост Олега Красикова отразился в его многих «регалиях» - он обладатель лауреатских званий и дипломов республиканских конкурсов, в том числе радиоконкурса, стипендиат мэрии Улан-Удэ, известен и за пределами республики – стал лауреатом двух Всероссийских фестивалей художественного творчества детей-инвалидов в Сочи и в Москве. В 2002-м был удостоен премии Президента России, вручённую мальчику лично самим В.В. Путиным. О песнях Олега тепло отзывались известные композиторы А. Пахмутова и Г. Гладков.

Многие из школьных учеников Олёрской продолжили образование в Улан-Удэнском музколледже – Е. Кононова, Н. Галютин, Т. Моторина, Е. Парфиненко, А. Парфиненко. Последняя на региональном конкурсе молодых музыкантов в Красноярске (2002), будучи студенткой IV курса колледжа, удостоилась I места по номинации «Композиция». Сейчас сёстры Парфиненко и Н. Галютин – студентки композиторского факультета Санкт-Петербургской консерватории.

С сочинениями учеников Олёрской широкий круг любителей музыки смог познакомиться по сборнику «Грезы детства», вышедшем при поддержке мэрии Улан-Удэ. В лаконичном предисловии учитель обращается к своим воспитанникам: «Иногда вы потрясаете меня своими музыкальными мыслями и частенько я напеваю ваши мелодии. И я хочу сказать вам – работайте, ищите! Спешите выразить себя...»². И ученики откликаются на призыв педагога – в сборнике (а также в рукописях, не вошедших в сборники) немало такого (в фортепианных и скрипичных пьесах, романсах), под чем охотно поставили бы свою подпись иные взрослые композиторы. Несомненно, Олёрская умеет открыть и развить творческий дар юных.

В 2002-м пришло полное признание заслуг Екатерины Алвиановны в сфере музыкального воспитания и образования в нашей республике – Олёрская стала лауреатом Премии мэра Улан-Удэ «Молодые таланты» и впервые проводившегося в городе конкурса среди преподавателей школ искусств (ноябрь 2002-го). «Конкурс проводился в четыре этапа, - сообщала корреспондент республиканской газеты. - На первом этапе жюри оценивало методическую работу. Второй заключался в проведении открытого урока в своём классе. Третий этап – урок в незнакомом классе. И последний – самопрезентация конкурсантов»³. С блеском пройдя все этапы, Екатерина Олёрская была удостоена Гран-при.

«Композиторский портфель» Олёрской пока невелик – несколько крупных сочинений и несколько десятков хоровых и камерных (вокальных и инструментальных) пьес. Вместе с тем, у молодого композитора обнаружился свой творческий почерк, свой взгляд на искусство музыки. Олёрской несвойственно тяготение к программности, к излишне конкретной изобразительности, хотя и такие эпизоды есть в её сочинениях. В музыке Олёрской ощутима энергичная работа мысли композитора-«архитектора», возводящего стройное здание музыкального произведения из казалось бы зыбкой, переменчивой звуковой материи. Но конструктивное начало вовсе не отрицает у Олёрской эмоциональной глубины, которая особенно ощутима в мелодиях эпизода её музыки. И чего-то банального, дани «ушеугодию» в её творчестве нет, всё всегда свежо.

¹ Фадеева А. Столько в пятой школе композиторов!...// Бурятия.-1996.-2 ноября

² «Грезы детства». Сборник произведений юных композиторов.-Улан-Удэ: изд. Республиканского учебно-методического центра по образованию Министерства культуры Бурятии, 1997.

³ Дружина В. Екатерина Олёрская – лучший учитель музыки// Информполис.- 2002.- 13 ноября.

Олёрская профессионально владеет и оркестровым, и квартетным, и хоровым письмом. Фортепиано (в пьесах для этого инструмента и в фортепианных партиях произведений для различных составов) звучит полнокровно – композитор хорошо чувствует его краску. Показательна её фортепианная миниатюра «Эхо», где используются крайние регистры инструмента, а к реальным звукам присоединяются призвуки из обертонового ряда, что даёт интересные тембровые эффекты.

Очень своеобразно, прозвучавшее в 2004-м, сочинение Олёрской «Взгляд из ниоткуда» для меццо-сопрано (поёт на отдельные слоги, не несущие в себе понятийной информации, иногда поёт в микрофон), «приготовленного» рояля (с прикрепленными к струнам металлическими пластинками), ансамбля ударных, а также с использованием фонограммы. Пентатонический мотив, вызываемый колокольчиками, вносит в целое бурятский колорит, а остальное относится к «арсеналу» неоавангарда.

В последнее время Олёрская тяготеет к вокальным и инструментальным миниатюрам, но в планах сочинение крупной формы – балета.

РАЗБОР ПРОИЗВЕДЕНИЙ

«Концертная фантазия» для симфонического оркестра

Это наиболее крупное сочинение Олёрской – довольно объёмная пьеса в трёхчастной форме, где сопоставлены и развиты три образа – движение, отголоски движения, покой.

Композитором выбран традиционный двойной состав оркестра, обогащённый большой группой ударных, где, кроме обычных литавр, тарелок и большого барабана, звучат колокольчики, вибрафон, колокола. Как оркестровый инструмент применено фортепиано. Дополнительную тонкую краску вносит и *divisi* струнных (в начале пьесы, например, вторые скрипки разделены на 6 партий).

Образ первой части фантазии включает два контрастных элемента. Первый из них – короткие волнообразные фразы первых скрипок (исходный «тезис движения») (пример 141).

Второй – своего рода «звуковые пятна», в которых соединились колокольчики (вызывающие колкую, с характерным звучанием тритона, попежку), челеста, и вибрафон, поддержанные флажолетами альтов и виолончелей. В красочном «звнящем пространстве» (по выражению композитора) слышен ещё и настойчиво повторяющийся звук «до» («самый светлый из всех звуков» – тоже по мнению композитора) арфы – «часы», но, конечно, не звукоподражание «тиканью» часов, а образ неостановимо, необратимо летящего времени (пример 142).

Два образа чередуются, вступают друг за другом, вибрируя, делённые на шесть партий вторые скрипки. Звуковое пространство постепенно расширяется и уплотняется, «подают голос» контрабасы, первые скрипки разделяются на две линии, а затем каждая из них утолщается в терцию, а утолщённые линии складываются в жёсткое параллельное движение звуковыми «гроздьями» из четырёх тонов, расположенных по секундам. Массив струнных и «звнящих» ударных (челеста, вибрафон, колокольчики) внезапно обрывается – начинается второй раздел первой части фантазии.

Раздел представляет собой вариант первого раздела, в нём выступает тот же тематический материал, но совсем в другом оркестровом «наряде» – «движение» поручено деревянным духовым, «звнящее пространство» передано арфе и фортепиано, репетиции звука «до» («бег времени») интонирует фагот, вибрирующий фон вторых скрипок отдан медным духовым. Теперь активно действуют «гремящие» ударные (тарелки, бонги, малый барабан). Нагнетание звучности приводит к первой кульминации, где струнные демонстрируют полифонический приём из палитры старинных фламандских мастеров – одно и то же мелодическое образование ведут все струнные, но с увеличением от высоких к низким – у скрипок оно проходит восьмыми, у альтов – четвертями, у виолончелей половинными, и наконец, у контрабасов – целыми нотами. При этом продолжается «тема движения» у деревянных, в итоге эпизод воспринимается как напряжённое высказывание важной мысли. Новое нарастание силы звукового потока приводит к второй кульминации, обрывающейся на остром диссонансе, а в тишине выдержанная вертикальная октава валторн на тоне «до» («самом светлом звуке») знаменует здесь метафорический образ «остановившегося времени» и одновременно обозначает грань между первой и второй частями фантазии.

Вторая часть, построенная на чередовании ряда эпизодов, вносит контраст замедлением движения, прозрачностью оркестровой фактуры, развитием «идеи вибрато» (намеченной в первой части широко делёнными вторыми скрипками), а в целом приходит ощущение погружения в созерцание. Валторна «произносит» короткие фразы, постепенно складывающиеся в мелодическую линию. «Идея вибрато» реализуется в различных обликах – поочередно вибрируют высокие струнные, ансамбль из шести альтов-соло, вся струнная группа, деревянные

духовые. Валторны, а затем струнные выступают с более протяжёнными мелодическими рисунками, а утолщённая в терцию трелеобразная фигурация арфы знаменует переход к третьей (заключительной) части произведения.

Третья часть представляет собой значительно динамизированную репризу первой. Динамизация осуществлена за счёт сокращения масштабов части, исключения отдельных эпизодов (в частности, «звнящего пространства»), уплотнения оркестровой фактуры. Образ «движения» господствует на протяжении всей части, захватывает всё больший диапазон, включает полиритмию (между отдельными линиями внутри групп, а линии утолщаются). Тремолирующее в низком регистре фортепиано расширяет общий диапазон фактуры и заметно увеличивает «звуковую массу». Энергия нарастает и, наконец, мощно вступает медная группа с величаво-грозной мелодией, напоминающей средневековые секвенции (в старинном понимании этого термина – как жанровой разновидности латинской гимнографии). Мощный аккорд завершает «Концертную фантазию».

Как уже говорилось, Олёрская не сторонница программности и возражает против семантизации (конкретного истолкования) образов её музыки. Однако яркость тематического материала и его тембрового расцвечивания, интенсивность развития даёт простор воображению слушателя.

Струнный квартет

Одночастный Квартет для двух скрипок, альты и виолончели построен по свободно трактованной рондальной схеме. В качестве рефрена выступает исполняемая всем составом подвижная энергичная тема, основанная на импульсивном повторении комплекса лаконичных попевок, среди которых выделяется ход на терцию вниз и мордентообразный оборот (пример 143).

По замечанию композитора, рефрен представляет собой словно бы вопрос, а ответы на него поочередно стремятся найти инструменты в эпизодах рондо – и соло, и в различных комбинациях.

В первом эпизоде «размышляет» вторая скрипка, повторяя (в тройном увеличении и в обращении) терцовый ход – важную интонацию рефрена. Второе проведение рефрена обостряется резкими вертикальными созвучиями скрипок. Движение обрывается и во втором эпизоде «ищет ответ» солирующий альт, причём его партия «раздвоилась» – непрерывному вращению в узком диапазоне верхнего голоса противостоит выдержанный тон нижнего. Предписанное автором вибрато и характерный («матовый») тембр альты придают данному «внутреннему диалогу» особую выразительность. Рефрен (третье проведение) возвращается в значительном преображении, но его основная «интонационная идея» (терцовый ход вниз) легко ощутима и здесь. Есть в новом проведении рефрена и «изюминка» – лёгкий намёк на бурятский национальный колорит (движение по квартовому трихорду, кварто-квинтовые вертикали). В очередном эпизоде роль «ищущей ответ» поручена виолончели, а в интонируемой ею мелодии слышен всё тот же терцовый ход, ощущаемый теперь уже как лейтинтонация всего произведения. Затем мелодия передаётся второй скрипке, но виолончель продолжает свою линию и возникает большой красоты и пластичности инструментальный дуэт, особую прозрачность которому придаёт регистровый контраст мелодических линий (пример 144).

А после многозначительной паузы («говорящая тишина») вступает весь ансамбль, полифонически развивая мелодию, изложенную в предыдущем «дуэте». Последнее (четвёртое) проведение рефрена ближе по характеру к экспозиционному, но содержит и новые детали, как например, тремолирование всего состава. И наконец, заключительное построение, выполняющее функцию коды, начинается с совмещения быстрого движения рефрена (у альты) и мелодии, впервые прозвучавшей в первом эпизоде (тогда – соло второй скрипки, теперь – первой). Затем движение у альты замедляется, мелодия возвращается к второй скрипке («найден ответ» или понята невозможность его найти), первая скрипка и альт обволакивают мелодию фигурациями, усложняется полифоническая вязь, тема передаётся из голоса в голос, появляются неточные (свободные) имитации. Последний период пьесы вносит чувство умиротворения, покоя, погружения в тишину – вторая скрипка задумчиво повторяет терцовую лейтинтонацию, вибрируют флажолеты остальных инструментов, а повторяемый альтом звук «до» (напомним, что по ощущению композитора, он «самый светлый») и здесь, как и в Концертной фантазии, воспринимается словно «образ часов» – упоминавшийся символ неостановимой быстролётности времени...

Кантата «Ледяные песнопения»

Наиболее оригинальным по замыслу и его воплощению произведением в творчестве Олёрской стала кантата «Ледяные песнопения» (1998) для смешанного хора без сопровождения по поэме «Лёд-69» А.

Вознесенского. Поэт в сложной «авангардной» манере середины прошлого века рассказал о трагической гибели девушки-лыжницы в походе, а слово «лёд» символизирует в тексте поэмы роковое начало. Олёрская нашла свежее решение – кантата написана не «на текст» (взяты лишь отдельные фразы поэмы, как например, «Страшен набор карандашный – год чёрный и красный год»¹), но и не «на сюжет» – в музыке кантаты передано настроение тоскливой безнадежности той, что возникает от столкновения с равнодушием («льдом в душе») не лучших людей к чужой беде (отчего и погибла девушка).

Рондальная форма кантаты складывается из ряда эпизодов, объединённых рефреном, в котором воплощается «образ ветра», но, как обычно у Олёрской, это не просто тема с чертами звукоизобразительности, не просто завывания ледяной метели, а образ безликой, равнодушной к человеку силы (пример 145).

Композитор обратилась к сложным приёмам хорового письма – хроматизации мелодических линий, глиссандированию, ритмованной речи, создавая подчас поистине фантасмагорический образ. В первом из эпизодов на первом плане вокальное фруллато (пение-речь на согласных звуках), во втором появляется столь частый у Олёрской «образ часов» – образ времени, но на сей раз без конца повторяющаяся лаконичная мелодическая фигурка представляет время застывшее, – подобно льду в сердцах равнодушных людей. Сопровождая фразу «часов», медленно ползут гаммообразные линии в других голосах, а после краткого четырёхголосного «хорала» («лёд тыща триста фиолетовый <...> католических сутан»²) басы (без текста) ведут мелодию в духе старинного церковного траурного песнопения. Заунывно качаются секундовые интонации («вой волков»), напоминает о себе рефрен («образ ледяного ветра»), вновь «служат мессу монахи» – композитор воспроизводит здесь средневековое религиозное псалмодирование, речитацию на одном звуке («страшен набор карандашный»), а хоровое сложение постепенно разрастается до терпких восьмизвучий. Эпизод обрывается на диссонантной вертикали всего хора в высоком регистре (кульминация торжества «льда в душе»). А в заключительном разделе, соединяющем в себе вариант рефрена и коду, приходит успокоение, просветление – впервые наступает ясный до мажор с его «самым светлым» (по мнению, как упоминалось, композитора) опорным тоном «до». Ощущение успокоения связано и с метроритмической организацией раздела – повторяются ритмические

фигуры

в

пятидольном метре (5/4), отчего словно бы «ускользает» сильная доля. Напоминают о себе мелодические образования и рефрена, и эпизодов, но в новом неомрачённом облике (пример 146).

И наконец, как светлый итог, несущий надежду, выступает квартет солистов (из хора), интонирующий напевную мелодию. А в последних тактах солирует сопрано на той же мелодии, завершающейся «светлым тоном» – «до» в высочайшем регистре.

Романсы и песни

В вокальной миниатюре рельефнее раскрывается мелодическая сторона дарования Олёрской.

В романсе «Экспромт в степи» Олёрская обратилась к поэзии Намжила Нимбуева. Его афористически-лаконичные, насыщенные метафорами строки стали основой впечатляющей музыкальной картины, где, в традициях романсной классики, партия фортепиано не сводится к функции сопровождения – голос и инструмент выступают в равноправном дуэте. Стихи распеты в речитативе, гибко отражающем стихотворные интонации, а в партии фортепиано «просторная», захватывающая крайние регистры, фактура включает тонкие детали, которые можно осознавать как изобразительные (пример 147).

В романсе на стихи бурятского поэта, хотя и «русскоязычного», но большей части остающегося в сфере локальной национальной тематики, композитор не обратилась к пентатонической мелодике, однако, отдельные обороты вокальной партии и квартовые созвучия фортепиано вносят национальную окраску. И словно напев лимбы звучит заключающий романс лаконичный инструментальный речитатив.

В немногочисленных песнях Олёрской есть обращение к лирике (песня «По травке...»), к незатейливому юмору (цикл «Песенки и разговорчики»), к патриотической теме (песня «Улан-Удэ»).

¹ Вознесенский А. Лёд-69// Дубовый лист виолончельный. Избранные стихотворения и поэмы. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 323.

² Вознесенский А. Цит. изд. – С. 324.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Для смешанного хора без сопровождения

Аве Оза (сл. А. Вознесенского)	1997
Ледяные песнопения, кантата (по поэме А. Вознесенского)	1998

Для женского хора

Весна (сл. А. Блока)	1996
На ушко девушке (сл. Ф.Г. Лорки)	2000
Аллилуйя!	2000

Для смешанного вокального ансамбля

Каприз (без слов)	2000
Мелькающие лица (без слов)	2001
Прикасаюсь	2002

Музыка к спектаклям Русского драматического театра им. Н. Бестужева

«Соловьиная ночь» В. Ежова	2000
«Скандальное происшествие с мистером Кэттлом и миссис Мун» Дж. Пристли	2000
«Мальчи и Карлсон» А. Линдгрен	2000

Для симфонического оркестра

Концертная фантазия	1999
---------------------	------

Для камерно-инструментальных составов

Отчего цветы умирают рано (для 2-х скрипок, альты, виолончели, кларнета и 2-х валторн)	1990
Струнный квартет (одночастный)	1997
Соната для скрипки и ф-но (одночастная)	2004

Для меццо-сопрано (без текста), подготовленного фортепиано, ударных, микрофона, фонограммы

Взгляд из ниоткуда	2004
--------------------	------

Для фортепиано

Вариации на тему П. Чайковского	1991
Кантилена	2000
Танец попугаев	2000
Скрипка	2001
Ленты	2002
Эхо	2003
Этюд-прелюдия	2003

Для хора

Улан-Удэ (на собств. сл.)	2004
---------------------------	------

Для голоса с фортепиано
Романсы

2 романса (сл. С. Есенина)	1989
Долгие крики (вок. цикл), сл. Е. Евтушенко	1989
2 романса (сл. И. Олёрской)	1991
Хрусталь (сл. О. Мандельштама)	2002
Экспромт в степи (сл. Н. Нимбуева)	2003
3 романса (сл. Ф. Г. Лорки)	2004

Песни

Песенки и разговорчики, цикл (1. Гном, сл. С. Чёрного. 2. Хи-хи-хи, шуточный текст. 3. Ворона, сл. В. Орлова. 4. По травке..., на собств. сл.).	2002
--	------

ЧТО ЕЩЁ ЧИТАТЬ О Е. ОЛЁРСКОЙ

1. *Фадеева А.* Столько в пятой школе композиторов!...// Бурятия. - 1996. - 2 ноября.
2. *Шимарёва Л.* Играй, музыкант...//Правда Бурятии. - 1998. - 3 февр.
3. *Санжиева Л.* Музыкально-теоретическая олимпиада//Правда Бурятии.- 1998. - 2 апр.
4. *Кортаева А.* Юные, а уже композиторы//Правда Бурятии. - 1998.-15 апр.
5. *Русинова О.* Начало//Бурятия. - 2001.- 25 янв.
6. *Рантарова М.* Юные композиторы//Панорама искусств и культуры. - 2002.- № 3.
7. *Халбаева Г.* Теоретическая олимпиада - 2002//Панорама искусств и культуры. - 2002. - № 4.
8. *Дружинина В.* Екатерина Олёрская - лучший учитель музыки//Информполис. - 2002.- 13 ноября.
9. *Рантарова М.* Анна Парфиненко – «целостный музыкант»//Бурятия. Студенческий городок. - 2002. - 22 ноября.
10. *Алексеева В.* А не родилась ли авангардная «Могучая кучка»?// Бурятия. - 2004. - 1 сент.
11. *Куницын О.* Взгляд из души //Бурятия.- 2005.- 15 апр.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Allegro

№ 1

Мы Ро - - ди - не сла - - ву по - ем

f

Allegretto. Marciale

№ 2

mf

Andante

№ 3

mp

simile

3

№ 4

Moderato maestoso

№ 5

f

Allegro

№ 6

f

[Andante]

№ 7

mf

mp

Allegro assai

№ 8

f

[Allegro assai]

№ 9

mp

[Allegro moderato]

№ 10

mf

1. Ай - маг ай - лаар айл-шал - нам, Аа - жам та -
 2. Хаа - наш яа - наш айл-шал - нам,

лаар ал - хал - нам, А-хан е - хээр дур-ла - нам ай-дар

хам - даа "Ай - дар ган - сам, шам - хан - даа!"

[Allegro moderato]

№ 11

Дэл - хэй, дэл - хэй, дэл -

хэй, дэл - хэй, дэл - хэй, дэл - хэй, дэл - хэй,

[Медленно]

mf

№ 12

Э - жым-ни, на - май-гаа хү-ли - сөө - рэй, хү-ли - сөө - рэй на -

май - гаа, хү - ли - сөө - - - - рэй,

Moderato

№ 13

Үл - гэн най - хан тоон - то дай - да - даа

Үл - гын дуу - е шаг - нан тэн - жэн - хэйб.

[Adagio con affetto]

№ 14

Хү - хын дуу - най а - ял - га Хүб-шэ тай - гаар ээ - дэл - бэ.

[Andante non troppo]

№ 15

mf

Ал - тан - хан уу - жам дэл - хэй - дээ рэ тү - рэ - нэм - ни

mf

[Умеренно]

№ 16

Здрав-ствуй, ноч- на - я прох - ла - да, ме - сяц в пе - чаль - ном ок - не.

[Негоропливо]

№ 17

tr

Эн - хэ мун - хын ар - шаан ту - гэс Э -

гээл нан - гин ул - ы ню - таг - - - -

tr

Умеренно

№ 18

Наар-тай най-хан бай-ра-даа наа-дан-хай-гаар наа-даад-юм

Наад-хуур, над-хуур аа-ли-бай найр-гаа хүү-хэм диил-дэ-лэй

Allegro

№ 19

Allegretto grassioso secco

№ 20

Andante religioso

№ 21

[Не спеша]

№ 22

p

Час - то слы-шит-ся со - пуш - ки ку-ю - ва-ни-е ку-куш-ки, ста-ла даль свет - ла

p *cresc* *f*

[Напевно]

№ 23

Ню - дэн - дэм - ни ха - раг - даа

нюс - гэн ха - да гу - боо - нууд

f

Moderato

№ 24

mp

[Moderato]

№ 25

ff

[Andante]

Presto

№ 26

fff

ff

Largo

№ 27

p

Allegro molto

№ 28

ff

Allegro molto

№ 29

V-ni *mf* *f* *f*

Allegro con moto

№ 30

p *mf*

Allegro

№ 31

Violino I *ff*
Violino II *ff*
Viola *ff*
Cello *ff*
Piano *ff*

Allegro

№ 32

V-no 1 *mp* gliss gliss

№ 33

Adagio cantabile

p *mp* *pp*

Медленно

№ 34

pp

Ког-да рас-та-ет снег в го-рах, ког-да в хо-лод-ной си-не-ве зап-ла-чет пти-ца хайл-га-на, ты вспо-м-ни о-бомне

Moderato

№ 35

(Закр.ртом)

Ко-лы-бель к се-бе при-дви-нув,

[Не слишком медленно, певуче]

№ 36

Та - ёж - на - я, о - зёр - на - я, степ - на - я ты

доб - рым све - том сол - неч - ным пол - на

[Очень спокойно]

№ 37

Эль-гэ - лэн, эль-гэ-лэн тэ-гүүл - дэг э - хэ э-сэ-гым ню-таг - та

Andante pastorale

№ 38

Fl. *p*

№ 39

Pag. *mf*

Lento assai e molto rubato

№ 40

f con gliss.

Andante e molto rubato

№ 41

Violini



[Andantino amozoso. Ostinato assai]

№ 42

S
A

Oc - bon gun - zhen tu - van dor - zhae - shig Mig - med ze - vij der -

T
B

Oc - bon gun - zhen tu - van dor - zhae - shig Mig - med ze - vij der -

chen zhan - rae - sig Di - med chen - bij vang - bo zham - hi - jang

chen zhan - rae - sig Di - med chen - bij vang - bo zham - hi - jang

pp *mp* *pp* *p* *pp* *mp*

[Andantino amozoso. Ostinato assai]

№ 43

S
A

Sar - ya gar - ma Zid - dam shi - ri - jam - ru khoum! Ha -

T
B

khoul! A - - - - - khoul!

mp Ha - ha! Ba - ga - van sar - va

ha, kho! ta - ta ga - ta.

A - - - - - khoul!

Andantino amozoso

№ 44



Meno mosso



Allegro moderato

№ 45



Allegro moderato

№ 46



Presto marcatissimo e molto feroce

№ 47

Timp Cassa Timp P-tto sosp. Timp Cassa

f sf f sf f sf

C-bassi

ff ff ff

Sostenuto robustamento e ostinato assai

№ 48

ff

Allegro maestoso e festivo

№ 49

Tutti *ff*

№ 50

V-ni Cassa

f

poco cresc.

Allegretto

№ 51

p

Elegia quasi cantus choralis

№ 52

pp Sostenuito assai

Lento sostenuto

№ 53

recitando

Sostenuito e molto espressivo

№ 54

Con sord.

V-no I

V-no II

[Tempo di valse]

№ 55

mf

Стри - жи над го - ро - дом вы - со - ко та - ра - нят не - ба кру - тиз - ну,

[Медленно.Грустно]

№ 56

Хай - ра-лан, хай - ра-лан ша-май-гаа ду-ра - саад, хай - ла-нал,

Припев

хай - ла-нал у - лаа-хан зур-хэм - ни

[В темпе медленного вальса]

mf

№ 57

На об - лик не-наг - ляд - ный смот - рю со сто-ро - ны

и вчи - ты-ва-юсь жад - но в чер - ты, что так неж - ны.

Andante ma non troppo

№ 58

p

Moderato

№ 59

tr

Вы слы - ха - ли ког - да ни -

будь о тра - ве го - лу-бой а - я ган-га

Senza metrum, rubato

№ 60

Пе - вец, ты зна - ешь мно - го пе - сен

Andante

№ 61

mf

Maestoso

№ 62

f

Смер - ти не бой - ся, стра - хи не знай, лю - дям се - бя без ос - тат - ка от - дай!

Lento

№ 63

До ут - ра пус - кай сав - ра - сый спу - тан, да - ле - ко уй - дет ли? го - во - ри - ла. Де - ла нет мне, го - во - ри - ла, пом - нить, до пар - ней, те - перь что ска - жешь?

Piu mosso

№ 64

Бро - сил род - ну - ю де - рев - ню, хо - зяйст - во и дом. По - че - му? За -

чем? Бе - жал от крас - ных!

Andante

№ 65

Прос - ти - те, лю - ди! су - бий - це - ю жи - ла!

Нет сил с со - бо - ю ад в ду - ше но - сить. Но я ни в чём не ви - но - ва - та...

из - верг над - ру - гал - ся, ме - ня сна - силь - ни - чал! Про -

сти - те, про - сти - те... сы - на по - ща - ди - те!

Tranguillo

№ 66

Солн - це... вос - хо - дит солн - це, про - лёт о но на зм - лю свет и теп ло, всё об - но - вит.

Allegretto

№ 67

tr

[Allegretto]

№ 68

Скром - ну - ю и знат - ну - ю, хо - зяй - ствен - ну - ю, ак - ку - рат - ну - ю, вос -
Скром - на - я и знат - на - я, хо - зяй - ствен - на - я, ак - ку - рат - на - я, вос -

пи - тан - ну - ю, и - зящ - ну - ю, прин - цес - соч - ку нас - то - я - шу - ю.
пи - тан - на - я, и - зящ - на - я, прин - цес - соч - ка нас - то - я - ща - я.

[Allegro]

№ 69

[Andante]

№ 70

1. Сон при - хо - дит на по - ро - г, спит ко - те - нок. спит ше - нок,
ко - ро - ле - ва с ко - ро - лём спят дав - но глу - бо - ким сном.

Allegro

№ 71

♩ 120

№ 72

№ 73

mf

Poco meno mosso, rubato

№ 74

p
Archi

Allegro

№ 75

ff *sf* *sf*

Allegro

№ 76

[Allegretto]

№ 77

Andantino

№ 78

[Andante]

№ 79

[Andante]

№ 80

[Allegro]

№ 81

[Allegro] № 82

mp

[Andante espressivo] № 83

mf

[Andante espressivo] № 84

mp

[Allegro] № 85

f

Allegro sostenuto № 86

f *mf* *p* *mf* *f* *mf* *sub ff*

[Allegro. Meno mosso] № 87

Хоть бы дождь ско - рей не - ре - стал

[Tranguillo, maestoso]

№ 88

Припев

У-лан-У - дэ, У-лан-У - дэ я вос - пе-ва - ю гор - до. Ты луч-ший

го - род на зем - ле, род - ной наш го - род!

[Медленно]

№ 89

p

[Быстро]

№ 90

[Оживленно]

№ 91



[Скоро]

№ 92



[Скоро]

№ 93



Медленно

№ 94



[Allegro]

№ 95



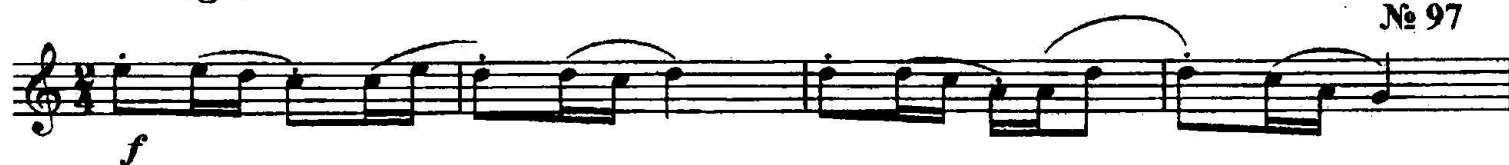
Adagio

№ 96



Allegro

№ 97



[Allegro]

№ 98



[Allegro]

№ 99



Andante

№ 100



Presto

№ 101



[Presto]

№ 102

[Не спеша]

№ 103

Припев

Рус-ска-я, рус-ска-я, русс-ка-я кра-са-ви-ца, нет те-бя ми-ле - с ни в од - ной стра - не.

[Andantino]

№ 104

Вар.3

Allegro giocoso

№ 105

Allegro

№ 106

№ 107

[Andante] *p*

Ха-дын у-бэ-ры суу - дэ - рэ - луул - сэн ха-ра-хан

да-ли-тай са - ран ху - хэ

№ 108

[Largo rubato]

Альт
Тенор
Бас

За - ай, за - ай на-ра-хан хү-хэ мун-дар-га-даа гээ-шэб-лэйл

на - ра - хан хү - хэ мун-дар-га-даа ла - ми

на - ра - ни на - ра - ни хү-бууд на-дан - да бай - ва

Andante

№ 109

pp (Corni, campane)

Moderato

№ 110

Two systems of musical notation for Moderato № 110. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a *mp* dynamic marking. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

[Andante]

№ 111

Two systems of musical notation for [Andante] № 111. The first system is a single staff with a *mp* dynamic marking and the word "Corni" written below it. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Торжественно

№ 112

Four systems of musical notation for Торжественно № 112. The first system is for the Orchestra (Орк) with a *ff* dynamic marking. The second system is for the Piano (P-no) with a *ff* dynamic marking. The third and fourth systems continue the piece, ending with a double bar line. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Andante

№113



[Allegretto]

№114



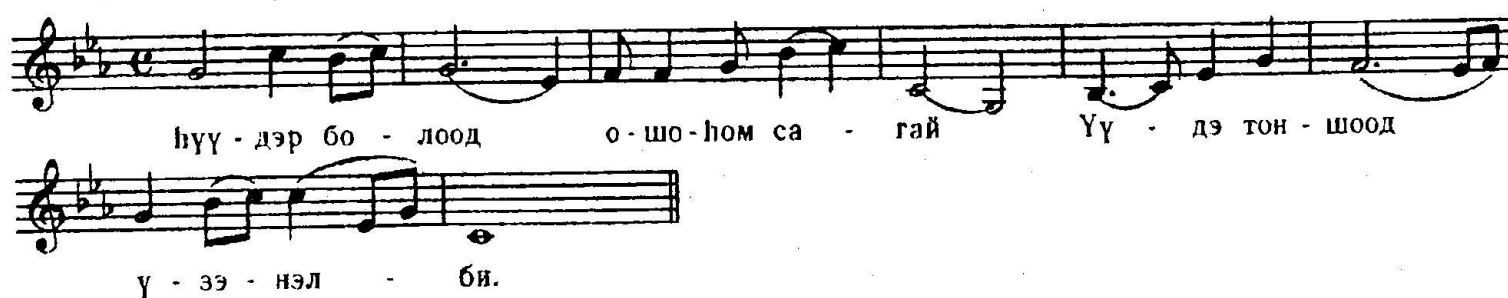
[Allegro]

№ 115



Не спеша, нежно

№ 116



Andante

№ 117

p

simile

Andante

№ 118

p

Andante

№ 119

p

Moderato

№ 120

tr
Ха-ба - рай шу - буу -

p
дай ха-ба - тай ү-е - дэ

[Задумчиво]

№ 121

tr
Вы - со - ки-е си - ни-е е - ли шу-

p
ме - ли на том бе-ре - гу Мы за ре-ку час - то смот-

ре - ли, взды - ха - я гля-де - ли в тай - гу

[Не спеша, распевно]

№ 122

Хон - хо ням-няя дэн - зэ - хэн ха - люун ур-гэн дай-дам - ни, Хуб-

шэ тай-гаар зэ - дэл - нэн Ху - хын дуу-та ню-таг - ни

Moderato

№ 123

f 3

Piu mosso

№ 124

p

Allegro energico

№ 125

[Moderato]

№ 126

8 simile

p Fl solo

8

Moderato

№ 127

f Tutti

3

Allegro

№ 128

Meno mosso

№ 129

[Rubato]

№ 130

Allegro vivo.Simplice

№ 131



Con moto.Misterioso

№ 132

Rubato.Guasi cadenza.

№ 133

Racato (спокойно, кротко)

№ 134

Тээ - гэ, тээ - гэ, тээ - гэ, тээ - гэ, Ур-гы но гоон ур-га - хал - даа

[Andante]

№ 135

[Allegro non troppo]

№ 136

Moderato

№ 137(1)

V-no
pp
f

[Moderato]

№ 137(2)

pp

Musical score for № 137(2) in G major, 4/4 time. The tempo is Moderato. The score consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamics are marked *pp* (pianissimo).

[Moderato]

№ 137(3)

ff *ff* risoluto

Musical score for № 137(3) in G major, 4/4 time. The tempo is Moderato. The score is for Violin (V-no) and Cello. Both parts are marked *ff* (fortissimo) and *risoluto* (determined). The Violin part has a melodic line with some slurs, and the Cello part provides a steady accompaniment.

Lento

№ 138

mp *mp* con ped.

Musical score for № 138 in G major, 4/4 time. The tempo is Lento. The score is for piano. Both staves are marked *mp* (mezzo-piano). The piece features a slow, flowing melody with many slurs and a steady accompaniment. The instruction *con ped.* (con pедаль) is at the bottom.

Allegro moderato

№ 139

У - та гэ - зэ - гэз а - ляр - хаад Ур - дам нэг - сэ - рээд э - нээ - гээш МунхэСарь -
 да - гай ха - я - хаа мульт - хэн му - ха - риад нэ - рьэ - тэй ха - дын суу -
 ряан ха - дын а - бяан ха - люун дэл - хэй дуу - лаа ха - луун ду -
 ра - яа нам - даа дуул - гааш ха - люун дэл - хэй дуу - лаа

Musical score for № 139 in G major, 4/4 time. The tempo is Allegro moderato. The score is for voice and piano. The lyrics are in Mongolian. The piano accompaniment consists of chords and moving lines that support the vocal melody.

[Не спеша]

mp

mf

Үн-гын сэ - сэг жэ - мэ-сээ, над - хуул-хан ур-гэн тал-

май гу-дам-жаш а - рюу - хан даа

Allegro molto

№ 141

v-ni I

pp

Allegro molto

№ 142

Arpa

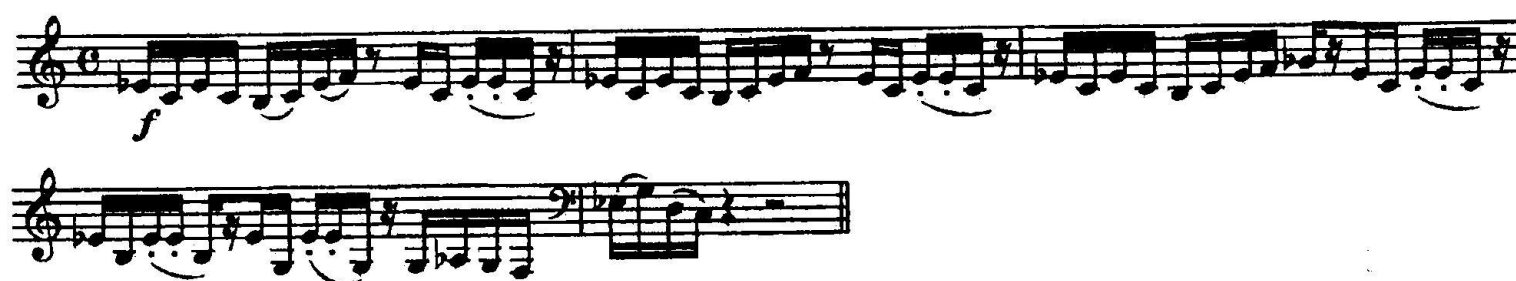
Camp. *p*

Vibr.

Cel.

Allegro assai

№ 143



№ 144

Meno mosso



№ 145

Molto sostenuto

Molto sostenuto

S (шепотом)
 A... (шепотом)
 A... (шепотом)
 ты - - - - А...
 ы

p < ff > p < ff

Molto sostenuto

p < ff > p < ff

Molto sostenuto

p < ff > p < ff

Molto sostenuto

p < ff > p < ff

Moderato

№ 146

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте. Верхняя часть (голос/флейта) начинается с динамического markings *p* и *Закр.ртом.*. Нижняя часть (пианино) также начинается с *p*. Музыка содержит различные нотные значения, включая восьмые и шестнадцатые ноты, а также длительности.

{Медленно}

№ 147

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте. Верхняя часть (голос) содержит текст: "Ра-дось мо-я, чер-но-во-ло-са-я О-юн!". Музыкальная запись включает ноты для голоса и пианино, с различными динамическими и темповыми указаниями.

Учебное пособие

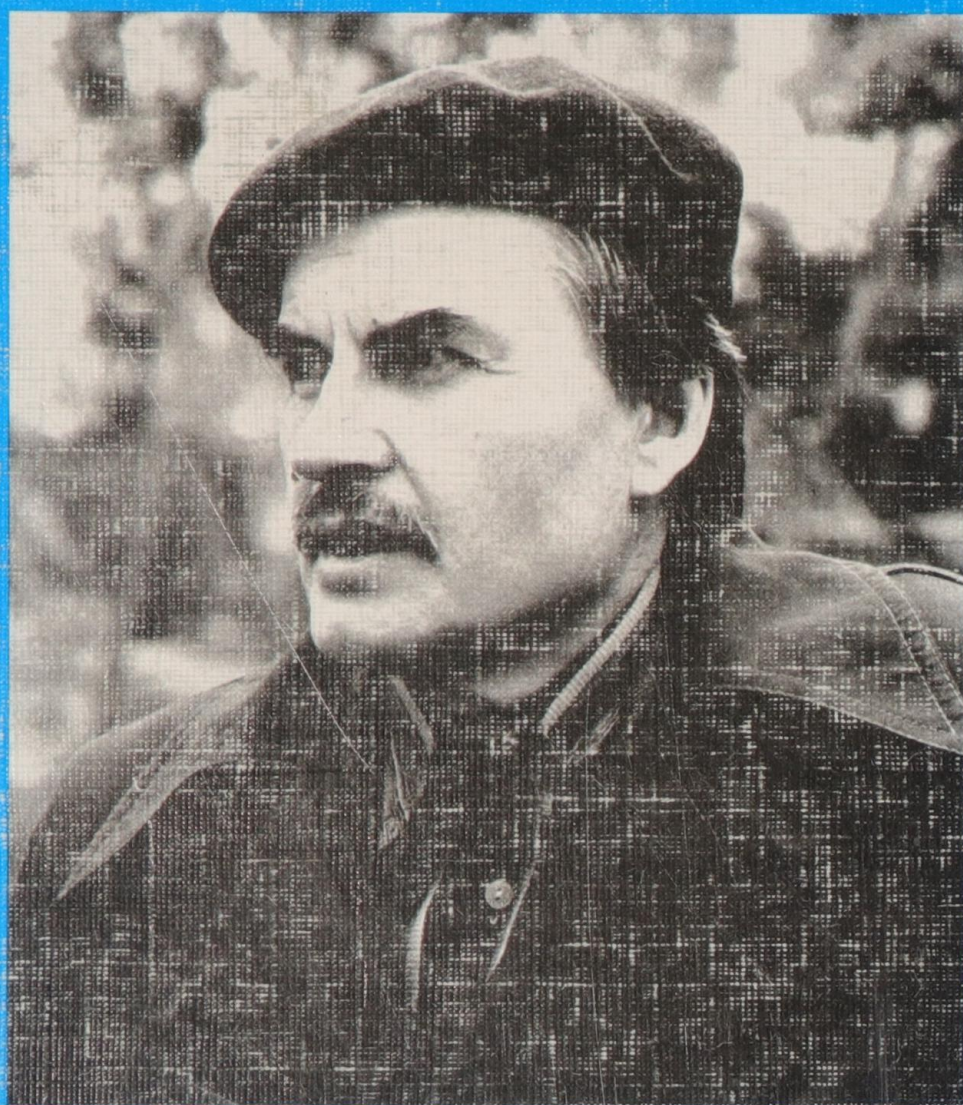
Куницын Олег Иосифович

Бурятская музыкальная литература
Выпуск III

Авторская редакция
Набор Манюшкинова С.В.
Верстка Лопсонова Э.С.

Сдано в набор 26.04.07. Подписано в печать 14.09.07.
Формат 60x84 1/8. Гарнитура Times.
Усл. п. л. 20,5. Тираж 200. Заказ №5.

Бурятское книжное издательство
670000, г. Улан-Удэ, ул. Ленина, 30.



Олег Иосифович Куницын родился 1 октября 1934 г. в Иркутске, в семье студентов горного института. Окончил Ленинск-Кузнецкую среднюю школу № 10, частным образом учился музыке у пианисток П.С. Левко и В.Ю. Худяковой, теоретика А.Д. Нефедова. Окончил теоретико-композиторское отделение Томского музыкального училища (класс преп. Е.Н. Корчинского) и историко-теоретический факультет Новосибирской консерватории им. М.Глинки (класс проф. Т.А. Роменской). Преподавал в Улан-Удэнском музыкальном училище им. П.Чайковского (ныне музыкальный колледж) и в Восточно-Сибирском институте культуры (ныне академия культуры и искусств). Музыковед, кандидат искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России и Бурятии, лауреат Государственной премии Бурятии, член Союза композиторов России, автор многих книг и статей о бурятской музыке, а также о творчестве русского композитора-классика А.К. Глазунова; член Союза театральных деятелей России, автор ряда книг и статей о Бурятском театре оперы и балета, о певцах, дирижерах и танцовщиках; писатель и журналист, член Союза писателей России и Союза журналистов России, автор ряда повестей, рассказов и статей о литературе, кино и живописи.