



АСКАР
ТУЛЕЕВ

Р. ЕПИФАНОВА

АСКАР ТУЛЕЕВ

1920-1963

Очерк жизни и творчества

ИЗДАТЕЛЬСТВО «КЫРГЫЗСТАН»
ФРУНЗЕ — 1977

Епифанова Р. Л.

Е 67 Аскар Тулеев. 1920—1963. Очерк жизни и творчества.
Ф., «Кыргызстан», 1977 ©

72 с.

Симфонии, поэмы, кантаты, квартеты, песни Аскара Тулеева пользуются широкой популярностью. Предлагаемая книга прослеживает основные вехи жизненного и творческого пути известного композитора, автора первой киргизской симфонии.

78 С(кирг.)

Е $\frac{912-104}{M 451 (17)-76}$ 237-77

ВВЕДЕНИЕ

Киргизская профессиональная музыка начинает зарождаться в 20—30-е годы. Формируясь на народной основе и устанавливая творческие связи с современной национальной советской культурой, она наследует передовые традиции русской реалистической музыкальной школы.

Пути развития киргизской музыкальной культуры были намечены многими национальными композиторами, каждый из которых внес определенный вклад в ее становление. Большое значение имела деятельность пионеров киргизского профессионального искусства А. Малдыбаева, В. Власова, А. Тулеева, В. Фере, А. Аманбаева, М. Абдраева и многих других. Они заложили основы оперной, симфонической, хоровой и камерно-инструментальной музыки.

Не меньшее влияние на развитие профессионального искусства оказало творчество киргизских акынов, народных музыкантов и певцов — Токтогула Сатылганова, Тоголока Молдо, Муратаалы Куренкеева.

Велика здесь и роль киргизской советской литературы, которая стала средством пропаганды идей революции, отражала новую жизнь народа. Многие произведения киргизских композиторов созданы на основе творчества известных киргизских драматургов и поэтов. Произведения Дж. Боконбаева, К. Джантошева, К. Маликова, М. Токобаева, А. Токомбаева, Д. Турусбекова, М. Элебаева стали сюжетной основой опер и симфонических произведений, на их стихи писались песни и романсы, кантаты и оратории¹.

Важнейшей и перспективной задачей молодого киргизского искусства на первом этапе было создание оперы как наиболее демократического и доступного широкому массам жанра. Предпосылки для этого имелись в народном творчестве: обрядовые и игровые сцены быта, синкретическое искусство манасчи, богатое инструментальное наследие. Большую помощь киргизским музыкантам оказали в решении поставленной задачи русские композиторы В. Власов и В. Фере, для которых горная республика стала второй родиной. Вместе с А. Малдыбаевым они

¹ Позднее сюжетной основой многих произведений киргизских композиторов стали замечательные произведения Чингиза Айтматова с его страстной, глубоко человеческой, поэтической прозой. Это опера М. Раухвергера «Джампля», балет В. Власова «Асель» по повести «Гололек мой в красной косынке», балет К. Молдобасанова «Материнское поле» и другие.

создали первые киргизские оперы¹, им же принадлежат и первые симфонические произведения на киргизские темы.

Уже в первых музыкальных спектаклях, так называемых музыкальных драмах — «Ажал ордуна»² и «Алтын кыз»³ — создавались предпосылки для создания подлинных опер. Их музыкальное оформление составлялось в основном из народных песен и популярных романсов, самых ходовых жанров того времени, доступных пониманию широких слушателей.

Конец 30-х, начало 40-х годов — новый этап на пути становления киргизского музыкального искусства⁴. Прежде всего начинает самостоятельно функционировать музыкальный театр⁵, закладываются основы оперного и хореографического искусства.

Открытие оперного театра и создание оперных и балетных спектаклей имело большое значение для киргизских композиторов в смысле приобщения их к симфонизму, элементы которого имели место в музыке опер и балетов. Некоторые их произведения отличались достаточно развитой симфонической драматургией и яркими национально-образными темами.

Основное в музыкальном искусстве 40—50-х годов — возникновение программного жанрового симфонизма. Создаются самостоятельные оркестровые произведения — сюиты, составленные в основном из балетных фрагментов, например, сюита из балета В. Власова и В. Фере «Селкинчек» («Качели»), симфоническая сюита А. Малдыбаева и М. Абдраева «Майрам күүсү» («Праздничная сюита»); поэма В. Власова «Токтогул», «Симфоническая поэма» Т. Эрматова, «Героническая поэма» А. Тулеева.

Первые симфонии были написаны русскими композиторами. Это — лирическая симфония Н. Ракова на киргизские темы и симфония В. Фере «Киргизстан».

И сегодня, когда киргизская симфоническая музыка интенсивно развивается, излюбленным жанром национальных композиторов является симфоническая поэма.

Творчество композиторов М. Абдраева и К. Молдобасанова в этой области связано в основном с музыкой театра: у первого — с оперной, у второго — с балетной⁶. А Т. Эрматов и А. Джаныбеков работают ча-

¹ Опера «Ай Чурек» (девичье имя) была написана в 1939, «Манас» — в 1946 году.

² Либретто «Ажал ордуна» («Не смерть, а жизнь») написано Д. Турусбековым, музыка В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере.

³ Либретто «Алтын кыз» («Золотая девушка») написано Д. Боконбаевым, музыка В. Власова и В. Фере.

⁴ Именно в эти годы во всех республиках Средней Азии и Казахстане формируются композиторские и творческие школы.

⁵ Киргизский оперный театр был преобразован из музыкально-драматического в 1942 году.

⁶ М. Абдраевым написаны оперы: «Молодые сердца», «Токтогул», «Олджобай и Кншимджан», «Перед бурей»; симфонические произведения: поэмы «На Сусамыре», «Радость труда», симфоническая картина «Бекбекей».

К. Молдобасанов — автор четырех сонг: из балета «Куйручук» совместно с Г. Окуневым, трех симфонических танцев, сюиты из балета «Материнское поле», «Люди наших дней».

ще в «чистых» симфонических жанрах — симфонии, симфонической поэме.

В сочинениях молодых композиторов Э. Джумабаева, С. Осмонова, М. Бурштина, Б. Глухова, А. Мурзабаева, Ж. Малдыбаевой, А. Турдубаева и других заметны новые черты киргизской симфонической музыки.

Творческий метод киргизских композиторов-симфонистов основывается на обобщении широкого круга музыкальных явлений. Прежде всего это киргизский народный мелос (песенные и инструментальные жанры), затем — образцы русской классической музыки и, кроме того, широко используемые особенности музыки республик Средней Азии и Казахстана, с искусством которых киргизская музыкальная культура имеет крепкие и давние связи.

Молодой киргизский симфонизм, родившись из народно-инструментальной и оперной музыки и пройдя первый этап своего развития, переживает период своего становления, вступая в пору профессиональной зрелости. Все большее внимание уделяется ему в бурно развивающемся искусстве республики. И думается, любителям национальной музыки будет небезынтересно узнать историю жизни и творчества Аскара Тулеева — автора первой киргизской национальной симфонии, разрешившего ряд важнейших проблем в киргизском музыкальном искусстве в трудные годы его формирования.

ЖИЗНЕННЫЙ И ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ АСКАРА ТУЛЕЕВА

Много талантов родилось на земле солнечной Киргизии. Ледники Тянь-Шаня и виноградники Чуйской долины, синева высокогорного озера Иссык-Куль и альпийские пастбища, хлопковые поля и пенные горные реки воспеты композиторами, художниками, поэтами. И народ в этой живописной стране живет музыкальный. Повсюду звучат народные песни и наигрыши, слышится нежный тембр хора, поют чабаны под аккомпанемент комуза. Песни эти то протяжные и вольные, как киргизские степи, то гордые и прекрасные, как горные исплоины. Есть в Киргизии даже целые «музыкальные» села¹. В одном из них — Төкөлдөш² — 10 июля 1920 года родился Аскар Тулеев. Сегодня его имя — среди известных композиторов республики.

Рано Аскар лишился матери, и всю заботу о нем и маленькой его сестре взяла на себя кичи-апа (вторая мать) Шаарман Бөлөкбаева. Отец, Төлө³ Бөлөкбаев, преподавал в духовной школе для изучающих арабскую письменность, а в предвоенные годы возглавлял колхоз «Төкөлдөш». Төлө не играл ни на одном из инструментов, музыку, однако, очень любил, старался эту любовь привить и сыну. И небезуспешно: Аскар был впечатлительным, любознательным мальчиком, который рано стал понимать прекрасное, сам сочинял стихи и мелодии к ним. Часами мог слушать он импровизации народных музыкантов, внимать чудесным голосам природы. Впечатления детства воплотились позднее в его произведениях. Муратаалы Куренкеев, Атай Огонбаев, Карамолдо Орозов... Искусство народных певцов и комузистов пленяло Аскара, вызвало желание и самому выразить в звуках весь прекрасный мир, окружающий его. Увлечение музыкой определило будущее мальчика. Окончив школу-семилетку, он поступает во Фрунзенское музыкальное училище на отделение духовых инструментов по классу гобой. Отсюда его в числе нескольких способных юношей отправляют учиться в Москву в музыкальное училище имени М. Ипполитова-Иванова. Здесь Тулеев заявил о себе как о профессиональном музыканте. Первым его произведением была песня «Говорит Москва» («Москвадан

¹ Например, село Карабулак в Чуйской долине дало сразу трех композиторов: А. Малдыбаева, А. Аманбаева и Н. Давлесова.

² Кроме А. Тулеева в селе Төкөлдөш родились поэт Киргизии К. Маликов и певца С. Кийизбаева.

³ Фамилию А. Тулеев получил по восточному обычаю, от имени отца.

сүйлөйбүз») ¹. Затем были написаны «Пьесы для скрипки» и две Песни, опубликованные и публично исполненные в 1939 году. Знаний, полученных в стенах училища, способному пареньку из горной республики для творческого роста было маловато, и он продолжает учебу в национальной студии при Московской консерватории.

Это были годы тяжелого испытания для советского народа, когда фашистская Германия вероломно напала на нашу страну. В историю человечества были вписаны страницы беспримерного подвига советских людей в борьбе против врага. Героическое время определило героико-патриотическую направленность произведений Тулеева тех лет.

В 1942 году Аскар Тулеев как автор ряда работ различных жанров был принят в Союз композиторов Киргизии. На суд коллег он представил «Романс для скрипки с оркестром», песни «Курбума» («Подруге»), «Гүл» («Цветок») и другие свои вещи, уже популярные в народе.

Как и тысячи оставшихся в тылу земляков, композитор активным трудом кует победу над фашизмом. В соавторстве с товарищами по учебе в студии А. Малдыбаевым, А. Аманбаевым и М. Абдраевым он создает первую киргизскую музыкальную комедию «Ким кантти?» («Кто что сделал?»)². Лирико-бытовой сюжет произведения взят из колхозной жизни. Веселый характер пьесы, доступная музыка, в основном состоящая из песен, способствовали ее успеху и популярности.

По окончании студии Тулеев поступил в Московскую консерваторию на теоретико-композиторский факультет в класс композиции профессора Фере³. На приемных экзаменах он представил несколько песен и два инструментальных произведения — «Героическую песню» для скрипки и фортепиано и «Танец» из музыкальной комедии «Ким кантти?».

Аттестуя своего ученика, В. Фере писал о нем: «А. Тулеев — способный музыкант. Хорошо знает оркестр и хор. Больше всего стремится сочинять именно для оркестра... Пишет для оркестра не абстрактно, а всегда заранее сочиняя музыку для конкретных инструментов и оркестровых групп. Мелодический язык тесно связан с интонациями киргизской народной речи. Проявляется склонность к некоторой линейности мышления. В области гармонии педагогу часто приходится бороться с известными жесткостями, происходящими от острых столкновений при голосоведении... Постоянно стремится к монументальности и грандиозности звучания, и широким формам... Хорошо знает, чувствует музыку своего народа. Интонации народного музыкального языка применяет не только в песнях и хорах, но и в инструментальных и симфонических произведениях. Пишет и сочиняет много... В ряде сочинений обнаруживает стремление к полифоническому изложению материала»⁴.

¹ Слова Э. Турсунова.

² Либретто К. Джантошева.

³ В. Фере воспитал целую плеяду талантливых композиторов; среди них, кроме Тулеева, М. Абдраев, Т. Эрматов.

⁴ «Личное дело А. Тулеева». Архив Московской консерватории.

Весь творческий путь Тулеева можно условно разделить на три этапа. Первый, ранний, охватывает 40-е годы — время поисков и становления стиля, формирования творческих принципов и эстетических взглядов, когда создаются песни, романсы, поэма для голоса с оркестром «Клятва» и ряд симфонических произведений.

Уже в сочинениях первого периода проявляется со всей определенностью яркая самобытная индивидуальность композитора. Народная основа его творчества, опора на искусство акынов сказались во всем: в тематизме, гармоническом языке, в жанровой направленности музыки этого периода. В основном это — массовая песня, инструментальные лирические и танцевальные пьесы.

Киргизский симфонизм тогда еще только зарождался. Его первые элементы проявлялись в вокально-сценических жанрах и программно-симфонических произведениях малых форм. Основой симфонической музыки являлось народное искусство.

Лучшими работами Тулеева в конце 40-х годов являются кантата «Киргизстан», написанная в соавторстве с М. Абдраевым, «Поэма для скрипки с фортепиано», а также два симфонических произведения «Праздничная увертюра» и «Лирические напевы».

Заболев туберкулезом, композитор вынужден был оставить консерваторию, так и не закончив учебу. Но уже написаны «Кантата на киргизские темы» в четырех частях для солистов, хора и оркестра, симфоническое произведение «Праздничное шествие»¹ и музыка к кинофильму «Советская Киргизия».

В 1952 году Тулеев возвращается на родину. Живя во Фрунзе, продолжает плодотворно заниматься композиторской деятельностью. Начинается средний, самый обширный период в его творческой биографии, который можно определить как этап на пути к созданию симфонии.

50-годы характеризуются интенсивной творческой активностью киргизских композиторов в области симфонических форм. Они стремятся освоить композиционные принципы поэм, увертюры и сюит, логику и контрасты их форм, широко используют жанрово-танцевальные элементы народной музыки. В эти годы заметно и в творчестве Тулеева. Он пишет «Геронческую» и «Праздничную» поэмы, «Рансодию» для оркестра, вокально-симфоническую поэму «Слушай, мир!», патристические песни.

Несмотря на болезнь, все это время композитор работает весьма плодотворно. Кроме названных работ, он создает ряд вокально-хоровых произведений, кантат, песен, романсов. Была подготовлена вторая редакция музыки к драме «Курманбек».

60-е годы — завершающий этап в творческой биографии Тулеева. Именно в это время написаны два крупных симфонических произведения, наиболее ценных в творчестве композитора, которому принадлежит приоритет написания первой национальной киргизской симфонии.

¹ Позднее оно стало называться просто «Шествие».

Для работ Тулеева этих лет характерно не только создание крупных симфонических произведений, но и обновление всего стиля, проявившееся как в содержании работ, так и в средствах музыкальной выразительности. Композитор стремится к героико-эпическим и масштабным формам, а язык его сочинений становится лаконичнее и строже, тоньше в гармонических красках, легче и прозрачней в оркестровой фактуре.

Не делая скидок на болезнь, композитор всего себя отдавал ежедневному кропотливому труду. Ослабший организм не выдержал постоянных перегрузок, и в 1963 году сорокадвухлетний Тулеев скончался¹.

* * *

Творческое наследие А. Тулеева обширно: в него входят десять симфонических, шесть вокально-симфонических произведений, большое количество инструментальных пьес и ансамблей, песни, романсы и хоры.

Основным содержанием творчества композитора является современная советская действительность. Он поставил перед собой цель раскрыть новое содержание жизни киргизского народа, обогащенной завоеваниями революции.

Широко понимая народность, Тулеев схватывал самое существенное в строе речевой и музыкальной интонации своего народа, в содержании его жизни и быта, только передавая все это в своем творчестве. Отсюда народно-национальный характер его произведений, их эпическая широта, героические образы, близкие народному эпосу, целомудренная лирика любовных чувств, тонкий юмор. Сюжеты и образы своих произведений композитор находил в национальном эпосе «Манас», «Курманбек» и других. Он был убежден, что именно в эпосе заложена основная жизненная сила киргизской музыкально-поэтической культуры. Тулеев по праву принадлежит к композиторам, в чьих произведениях воплощены духовная сила, яркая самобытная одаренность киргизского народа, его творческий гений. Глубоко проникнув в сущность народной музыки, Тулеев органично сочетал ее со средствами профессионального искусства. Вне этих преемственных связей нельзя рассматривать его творчество.

ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Расцвет вокально-симфонической музыки в Киргизии падает на 50-е годы. Именно в это время написаны широко известные произведения: «Привет Москве» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Ода о пар-

¹ Похоронен композитор на Алаарчинском кладбище города Фрунзе.

тии» А. Аманбаева, «Партия слава!» С. Медетова (в соавторстве с А. Шебалиным), «Партия — наше счастье» М. Абдраева, «Слушай, мир!» А. Тулеева и многие другие. Эти, в основном приветственные, кантаты отражают общую тематику советского ораторально-кантатного творчества тех лет: тему мира, созидания, дружбы народов, восприятие своей Родины. В них преобладает жизнеутверждающий, оптимистический тонус. Типичные черты этих кантат — песенность, тяготение к симфоническому развитию, театральность.

На славильные кантаты большое влияние оказали бытующие в киргизской музыке и прославляющие Родину и народ песни-посвящения акынов (арноо), песни-приветствия и поздравления (кутуктоо), а также песни современных акынов (мактоо и санат), в которых воспеваются новый быт, новая коммунистическая мораль.

А. Тулеев был одним из первых киргизских композиторов, писавших в крупных жанрах вокально-симфонической музыки. Впрочем, формы и жанры его произведений разнообразны: от развернутых полотен до песенных и хоровых миниатюр. Им написано шесть крупных произведений, среди которых кантаты «Слушай, мир!» и «Ленин», хоры без сопровождения, песни «Партия», «Комсомол» и другие с сопровождением симфонического оркестра или фортепиано. В этих произведениях ярко выражена тема современности, наличие масштабности, ораторская патетика музыкального языка, широта и плакатность интонаций, яркость контрастов, тяготение к монументально-героическому стилю, расширение формы патриотических песен.

В песенном творчестве Тулеева воплотились основные черты советского романсово-песенного искусства: расширение круга поэтических интересов, сближение жанров романса и песни, драматизация песенного жанра.

Свои оригинальные песни и романсы А. Тулеев пишет на стихи лучших киргизских поэтов-современников — А. Токомбаева, К. Маликова, А. Токтомушева, Э. Турсунова. Успешно решает он одну из важнейших проблем вокального искусства: слияние поэзии и музыки. Будучи и поэтом, композитор добился органического сочетания двух основных компонентов песенного жанра. Главными для него являются не только конкретные поэтические образы, а и общее настроение стиха, нередко подчеркнутое образительными средствами музыки.

Его песни жанрово многообразны: торжественные гимны и марши, патриотические хоры и песни труда, песни шуточные и любовные, портретные зарисовки, иногда целые сцены — сюжетные песни-рассказы.

Оптимизм, светлое и радостное мировосприятие отражаются в них. Композитор умело вводит в жанр песни и романса новые образы, новую сферу интонаций, рожденных современной поэзией и музыкой других жанров — оперной и инструментальной.

Основная форма тулеевских песен куплетная. Выразительные, легко запоминающиеся мелодии сопровождается простой аккомпанемент. В лирических песнях композитор применяет в основном трехдольные вальсовые ритмы, в героических — маршевые: пунктирный и триольный.

Большую роль во многих его песнях играет определенная интонация, которая часто становится средством характеристики или определяет весь эмоционально-образный строй песни.

Фактура в песнях Тулеева имеет индивидуальное значение, программное или жанровое. Она интересна в многообразных своих проявлениях. Это и аккомпанемент, иногда имитирующий оркестр, особенно в песнях патристического содержания; это, кроме того, и живописно-образительный фон. Нередко в аккомпанементе ощущаются жанровые признаки марша, танца или серенады.

Часто песни имеют самостоятельное фортепианное вступление и заключение. Примером может служить романс «Акиджан». Все фортепианные вступления в романсах и песнях Тулеева несут на себе образно-смысловую нагрузку, определяя характер произведения. В них же иногда заключается основное интонационное ядро напева. В романсах типа «Акиджан», «Лирахан», «Грусть поэта» вступление настраивает на лирический лад, имитируя то пение соловья, то игру на народных инструментах. Иногда уже во вступлении дается экспозиция основного образа песни.

В песенном творчестве А. Тулеева выделяются песни с героико-патристической тематикой. Для них характерен мажорный лад, выразительная, насыщенная героическими интонациями и декламационными оборотами мелодика, плотная аккордовая фактура сопровождения. Так, мелодия «Песни о мире», основанная на секундово-терцовых интервалах, имеет кварто-секстовые скачки (припев и кода), которые вносят в эпически-повествовательный строй песни героические черты.

К песням подобного жанра относится и «Великий марш» — «Улуу марш». Это песня о счастье советских людей, уверенно идущих к коммунизму. Маршевая четкая мелодия с пунктирным ритмом и волевыми интонациями поддержана фанфарными возгласами в аккомпанементе, которые затем проникают и в мелодию.

«Сердце мира — Ленин»¹ — это торжественный марш с типичными для музыки А. Тулеева триолями, пунктирным ритмом и героическими интонациями в мелодии.



В песне прославляется вождь, который дал счастье советским людям. И по содержанию, и по музыке песня близка к кантате «Ленин».

Того же плана «Песня о мире» («Тынчтык»)². В ней воплощена патристическая идея мира на земле. Сама мелодия, в которой ясно слыш-

¹ Слова А. Тулеева.

² Слова А. Тулеева.

ны фанфарно-героические интонации, построена на секвентных нисходящих фразах — явление, характерное для многих героических мелодий автора. Переменный метр и пунктирный ритм дополняют мелодический образ песни. Большую роль играет вступление, имеющее самостоятельный тематизм и выполняющее функцию настроения всей песни.



Подобные вступления фанфарно-героического плана характерны для многих других произведений Тулеева. Они встречаются в кантатах «Слушай, мир!» и «Ленин», в Скрипичном концерте и в Первой симфонии.

Композитор охотно пишет для молодежи. «Комсомол»¹, «Молодежный вальс», «Песня девушки» — это названия лучших его произведений, в которых воспевается энтузиазм советских парней и девчат, готовых на подвиг во имя родины.

Энергично

mf Минут сайын жаңыларды жасаган Чын ади —

лет коммунистиче жашаган Эмгек менен карттоолорду жашартып

¹ Слова А. Токтомушева.

«Комсомол» — одна из песен, которая подготавливает композитора к созданию крупных вокальных произведений.

Пожалуй, больше всего у А. Тулеева песен лирических и лирически-трудовых. Среди них — «Зууракан» (женское имя), «Девушка труда» («Эмгек кызы»), «Песня девушки» («Кыздын ыры»). Их мелодии отличаются красотой и поэтичностью. Автор воспевае благородный труд советских людей, их желание успешно работать на благо Родины. Трудовые мотивы проникают даже в такие сугубо лирические любовные песни, как «Зууракан».

В песнях «Наша радость» («Биздин шаң») и «Песня девушки», написанных также в куплетной форме, воплощено простое, но значительное содержание жизни людей, строителей новой жизни. Киргизская основа музыки, легкость и изящество танцевальных тем с характерными ритмическими и интонационными штрихами, выразительным аккомпанементом — все это дополняет содержание поэтических строк и раскрывает эмоциональный подтекст песни.

Песня «Наша радость»¹ — это первый киргизский вальс. Начинается он большим вступлением, с колоритным звучанием пустых квинт, органичным пунктом и синкопой, разбивающей мерность трехдольного ритма. В вальсообразную мелодию, основанную на опевании ступеней, автор вносит элементы марша — яркий квартовый возглас с характерным пунктирным ритмом.

«Песня девушки»² написана для высокого голоса с фортепиано. Она проста по содержанию: девушка и парень, строящие Чуйский канал, влюблены друг в друга. Вальсообразная лирическая мелодия с опеванием квинтового звука, трехдольный размер, стакаттный аккомпанемент со звучными «пустыми» квинтами, гармония побочных ступеней, светотень мажора и минора, фортепианное сопровождение с мягкими пассажами в высоком регистре — все подчинено одной мысли: как можно ярче нарисовать образы влюбленных, передать их искренние чувства.

Выделяется в вокальной музыке А. Тулеева любовная лирика. В песнях «Девушка из Ашхабада», «Акзыйнат», «Акиджан» воспеваются молодость, радость жизни, прекрасное чувство юной и чистой любви.

«Девушка из Ашхабада» («Ашхабаддын ай кызы») — любовная лирическая песня на мелодию туркменского народа. Шутливый её характер, танцевальность, интонации туркменской народной музыки, проникающие в аккомпанемент, — таковы средства, которыми автор передает содержание песни: восхваление луноподобной дочери Ашхабада, которая несет всем счастье. Музыка песни интересна своей мелодической орнаментикой, колоритом мажоро-минорной светотени, использованием народных ладов: миксолидийского и фригийского, имитацией народных ударных туркменских инструментов в аккомпанементе.

Значительное место в вокальной лирике А. Тулеева занимают романсы. Форма их гораздо сложнее, чем в песне, текст раскрывается

¹ Слова А. Токомбаева.

² Слова К. Маликова, русский текст В. Винникова.

более детально, больше контрастов в построении, сложнее и ладо-гармонические средства, фактура.

Воплощая в вокальной лирике традиции народной музыки, композитор пишет романсы-посвящения, восторженно воспевая талантливую киргизскую балерину Б. Бейшеналиеву («Балерина»), поэта А. Осмонова («Грусть поэта»).

Одним из лучших произведений в его камерной вокальной лирике является романс «Акиджан»¹. Он написан в типичной для романсов сквозной форме с завершающей сольной каденцией. Во вступлении — фортепианной прелюдии — дается инструментальная экспозиция основного образа. Певучая мелодия, построенная на нисходящих секвенциях с вальсообразным трехдольным ритмом передает чувство страстной любви молодого юноши к прекрасной и нежной Акиджан. Плотная, словно оркестровая, аккордовая фактура аккомпанемента строится то на органном пункте, то на «сползающих» полутонах, охватывая широкий диапазон звучания.

Есть в вокальной лирике А. Тулеева и шуточные песни «Ой, джигит!», «Не останавливайся!» («Токтобо»), «Жеңекебай» («Тетушка») и другие.

Шуточная песня «Ой, джигит!»² проста по содержанию: девушка рассказывает о том, как молодой парень, встретив её в саду, весело балагурит, подшучивает над нею. Песня написана в куплетной форме с небольшим припевом. Ее игривый тон передан веселой танцевальной мелодией, сопровождаемой легким аккомпанементом с характерным двухдольным ритмом. Четкость построения напоминает народные танцевальные наигрыши на комузе.

Игриво, (шутливо.)



Бакка олтуруп жа — на — ша Жан элеси — ни кара — са .

Встречаются в вокальной музыке А. Тулеева и более развернутые формы. Примером может служить песня «Мен кыргызмын» («Я — киргиз»). Она написана в сложной трехчастной форме и приближается по жанру к оперному ариозо. Распевная мелодия словно соткана из интонаций славильных киргизских народных песен. Она несет в себе также и героико-эпические черты: постепенное секундовое неторопливое развитие с широкими квинто-секстовыми интервалами. Типичный для героических песен А. Тулеева пунктирный ритм и триоли придают ей черты мужественности.

¹ Слова автора.

² Слова С. Жусуева.



Из обработок народных мелодий наиболее интересны «Тоска» («Сагыныч») ¹, «Девушка-чабан» («Кыз-чабан») ², «Секетбай», «Жар керүү» ³. А. Тулеев чутко относится к народному напеву, стремясь сохранить его первозданную красоту и в то же время сделать более современной гармонию и фактуру сопровождения.

Песня «Секетбай» написана в куплетной форме. Радостная, полная жизни мелодия сопровождается грациозно-танцевальным аккомпанементом, полна изящной простоты.

Весело, игриво

Карарган тоодо се — ки — рип, Кулжалар ойнойт ку — май — да.

В квинтовой основе аккомпанемента, в стакатто кварт ощущается имитация приемов игры на комузе. В ритмической упругости мелодии чувствуется созидательная значимость повседневного труда.

Искренность и простота, живая творческая мысль, глубокая страсть и гражданский пафос художника, пишущего о своих современниках, отличают А. Тулеева в вокальной лирике. По характеру его песни героические или лирические, созерцательно-поэтические или психологические, жанрово-танцевальные. В большинстве случаев их образный строй определяется темой современности.

Воплощение национального в песенном творчестве А. Тулеева многообразно. Это и обработки или интонационное воплощение народных песен, протяжных, обрядовых, шуточных, лирических, это и имитация

¹ Мелодия А. Огонбаева.

² Слова и мелодия А. Тыныбекова.

³ Слова и мелодия народные.

народных инструментов в аккомпанементе, это наконец и опосредованные связи с киргизским фольклором.

Большое влияние оказало на музыку композитора импровизационное искусство акынов, эпические киргизские песни далекого прошлого, а также современные народные песни с их новым содержанием.

Одна из основных черт стиля А. Тулеева — песенность — сформировалась именно в песенном его творчестве и оказала большое влияние на его инструментальную музыку. Как и большинство советских композиторов, Тулеев в своем творчестве обращается не столько к песенной форме, сколько к принципу песенности. И это связано в советском романсе и песне с «поисками современного интонационного строя, обобщающего наиболее ценные элементы различных песенных пластов, от массовой песни до деревенской частушки»¹. Но композитор отразил и музыкально обобщил также и типические закономерности поэтического ритма.

Нельзя не усмотреть в творчестве А. Тулеева и связи с песенным творчеством его современников — композиторов А. Малдыбаева, М. Абдраева, А. Аманбаева и других. Они вместе создавали профессиональную культуру своей республики.

В вокальном творчестве Тулеева следует выделить его вокально-симфонические произведения. Лучшее из них — кантата «Слушай, мир!» для солистов, хора и симфонического оркестра. В жанровом смысле ее можно охарактеризовать как кантату-поэму. Она написана в 1954 году на стихи киргизских поэтов А. Токомбаева, А. Токтомушева, Дж. Турусбекова².

Кантате предшествовал ряд песен с хоровыми припевами, несколько хоров без сопровождения, два вокально-симфонических произведения: «Клятва» и «Киргизстан»³.

Уже в них автор пытается освоить хоровую культуру, не имевшую места в национальном искусстве. И конечно, при подобных условиях он испытывал большие затруднения в создании крупных жанров хоровой музыки.

Кантата «Слушай мир!» отличается общим эпическим настроением, повествовательной манерой изложения. Воспевание любви к родине, восхищение ее героическим народом — таково её содержание. Повествовательный сюжет определяет отсутствие конфликта, драматического развития, острых столкновений, придает мягкость и естественность звучанию.

В кантате господствует единое приподнятое настроение: сосредоточенность возвышенных чувств, утверждение патристического идеала, что придает гармонию и слитность контрастным эпизодам — патетико-гимническим и повествовательно-эпическим.

Вся музыка кантаты развивается от сосредоточенной темы вступления и соло баритона до мощного ликования хора с оркестром в коде.

¹ В. Васина-Гроссман. «Мастера советского романса», М., 1968.

² Часть текста принадлежит А. Тулееву.

³ Создана в соавторстве с М. Абдраевым.

В патетико-речитативных темах используются интонации киргизской народной музыки. В свободно чередующихся сольных, оркестровых и хоровых эпизодах можно усмотреть контуры сонатной формы¹. Функциональное и тональное соотношение частей в экспозиции традиционно: вступление, главная партия (соло баритона с хором) и побочная (соло сопрано). Разработка — средняя часть кантаты — включает в себя два хоровых эпизода: хор Аллегро (5)² и последующий за ним хор с первоначальным темпом Маэстозо (6). В динамической репризе (7) происходит некоторое смещение эпизодов. Заканчивается кантата кодой, в которой дан контрапункт основных тем.

С первых же тактов кантаты определяются два основных образа — Родины и героя-народа. Они наделены чертами эпоса, героики и лирики. Образ народа ярко воплощается в хоровых эпизодах. В сольных же на первый план выступает образ Родины: в героико-эпическом плане — соло баритона, в лирическом — соло сопрано.

Начинается кантата с оркестрового вступления. Строгая эпическая тема полна сосредоточенного раздумья.

Величаво торжественно



Двенадцатитактовая тема (диапазон ноты) состоит из трех нисходящих секвентных фраз. Вяжкая мелодическая линия построена на интервале секунды, где изредка попадает терция.

Широкое развитие первой темы подготавливает соло баритона. Это — главная тема кантаты. Она имеет эпический-распевный характер патетического монолога.

¹ Ее можно определять и как трехчастную структуру.

² Здесь и далее в скобках заключены цифры партитурного текста.

Величаво

Менин Өлкөм акыл и — лим өл — кө — сү Адамзатка
жаны таалай бак ач — кан. Менин өл — көм мадани — ят
өл — кө — сү. Тынч эмгекте гүдөпөсүп ба — рат — кан.

Декламационно-речитативный склад мелодики напоминает оперные номера. Эпическое строение темы, основанной на секундово-терцовых интервалах, с единственным секстовым скачком, переменный метр, секвентность, период, состоящий из двух неравных предложений — все говорит о её народном происхождении. Певец славит Родину, которая «в мирном труде расцветает, как цветок». Во втором разделе монолога воспевается народ, он еще вчера «проливал кровь, а сегодня занимается мирным трудом, обновляя свою землю».

Основную мысль солиста в виде припева подхватывает хор: «Прекрасна ты, моя Земля, и радости мой народ».

Величаво

f Кыргызстан турагы кен тыяншан Эли да шаң.
f Кыргызстан турагы кен тыяншан Эли да шаң.
f Кыргызстан турагы кен тыяншан Эли да шаң.

Между главной и побочной партиями проходит оркестровая связка. Соло сопрано Ля мажор — лирическая часть кантаты. В ней также выражено общее патриотическое чувство любви к Родине, но в более

поэтической форме: «Весь мир слышит голос моей Родины. Слушай тайны сердца моего и унеси их с собой, моя песня!».

Следующий контрастный раздел — разработка Аллегро. Начинается он с имитационного хорового запева «Наша жизнь расцветает». Этот фугированный эпизод приводит к кульминации, которая начинается новым хоровым разделом с первоначальным темпом Маэстозо. Хоры разработки насыщены имитационным развитием, в котором преобладают интонации главной партии. Ритмическое дробление, быстрый темп способствуют динамизации развития. Именно здесь, в разработке, главные кульминационные вершины всей кантаты. Оркестровый эпизод интонационно подготавливает тему вступления, с которой начинается реприза. Вслед за темой вступления следует хор «В прошлом угнетенные народы». Его заключительные слова: «Коммунистическая партия непобедима!» сопровождаются оркестровым тунти. С темпа Ажитато начинается главная партия, которая проходит с изменениями: соло баритона звучит в одноименном мажоре, а хор в миноре. Побочной партии в репризе нет, она как бы интонационно растворяется в тематизме репризы, сохранив в ней свой образный и ладово-интонационный строй.

После инструментального эпизода-связки наступает торжественная кода, где заключительный хор прославляет Коммунистическую партию. В это время в оркестре контрапунктом звучит эпическая тема вступления.

В кантате «Слушай, мир!» Тулеев использует форму свободно скомпонованных номеров, скрепленных принципами построения сонатной формы, с монологом баритона и обрамляющими его хоровыми и оркестровыми эпизодами в центре.

Разделы кантаты скрепляются и внутренними тематическими связями. Это повторение главных тем, посетительниц основных её образов — темы вступления, главной и побочной тем. Стимулом развития является и богатая интонационная основа, истоки которой в киргизской народной музыке, в её песенном творчестве.

Все основные темы имеют единые признаки: секундово-терцовое секвентное строение, нечетность тактов в периоде, вращательное движение мелодий с опеиваниями звуков и т. д.

Цельность и законченность форме придают и арочные обрамления формы инструментальными эпизодами.

Тулеев выукло подает текст, используя хоровые унисоны, широкие мелодические распевы, подголосочную и имитационную полифонию.

Вокально-симфоническая поэма «Ленин» (Фа мажор) написана Тулевым в 1963 году¹. Вся поэма едина по содержанию: в ней господствует один образ — великого вождя.

В поэме проявились те же принципы построения, что и в кантате «Слушай, мир!», есть сходство и в тематическом материале². Но форма

¹ Слова А. Тулеева.

² Так, например, похожи по построению и родственны интонационно вступления этих произведений и ряд хоров.

поэмы более свободна. В ней преобладают хоровые номера. Оркестровые, сольные и вокально-симфонические эпизоды в ней объединены образно-тематическими связями.

Начинается поэма с патетического оркестрового вступления Маэстозо, основой которого является энергичный маршевый запев (тромбоны и туба) с характерной ритмической формулой. На медиантовом органном пункте у валторн звучат кварттовые фанфары. После вступления идёт соло баритона, состоящее из двух разделов. Медленный запев напоминает протяжные киргизские песни с характерными затяжными звуками в мелодии.

Величаво

Запев тематически связан с музыкой всего вступления, в частности, в него проникли характерные ритмические интонации, образующие своеобразные синкопы и обостряющие общий эпический склад запева.

Широко

f У — луу Ленин пор — тиретии ар — ка — чан. Керсем ойлойм
кел — ген жер — ге баш а — дам.

Во втором его разделе выражена основная мысль поэмы: Ленин — это гордость человечества. Хоровой эпизод Маэстозо построен на кварттовой интонации темы вступления. В него проникают и интонации из запева баритона.

Торжественно



Жер шарына би — рин — чи

ай — аа — лам — га



Ему контрастен эпизод — Соло сопрано с хором — Модерато. Это светлый лирический раздел, в котором поется об идеях Ленина, озаряющих своим светом весь мир. Тонический органнй пункт, имитационные переклички голосов, миксолидийский лад мажора использует композитор в этом хоровом эпизоде.

Следующий раздел — Аллегро, Си мажор — хоровая fuga, в основе которой лежит тема, близкая киргизскому народному напеву, с устойчивым тоническим звуком в основе и двойным органнм пунктом в басу.

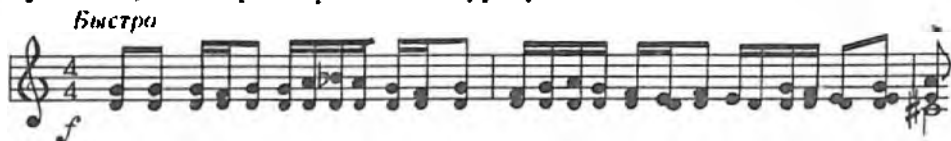
Быстро



Мощным хоровым и оркестровым унисоном начинается новый раздел Маэстозо. В нем прославляется великое учение — ленинизм. Это — центральный эпизод поэмы, ее кульминация. Торжественное звучание широко распевной эпической темы с размером на шесть четвертей, фортиссимо, крупные ритмические длительности — все это подчинено одной

обобщающей мысли данного раздела. Мелодия хора основана на нисходящем мотиве из начальной фразы соло баритона, взятой без характерных остро-ритмических интонаций и поэтому более распевной.

Заключительный раздел поэмы Аллегро начинается с оркестрового вступления, в котором проводится фугированная тема.



Ее развитие приводит к мощной оркестровой кульминации, звучащую фанфарного призыва из вступления и возвращению первоначальной тональности Фа мажор.

В заключительном хоре поется слава великому вождю: «Великое спасибо и вечная слава Ленину!» В оркестре звучат призывные фанфары из вступления. Заканчивается поэма мощным тугийным звучанием всего оркестра и хора в тональности До мажор.

А. Тулеев — композитор с широким творческим диапазоном. Он пробует свои силы в самых различных музыкальных жанрах.

Одним из таких новых для киргизской музыки жанров является кантата. Для тулеевской кантаты типична развернутая форма, эпический склад мелодики, выразительный оркестр. Развитый интонационный материал кантат, использование принципов построения свободной формы с элементами сонатности, оркестровые эпизоды-связки — все это придает непрерывность развития форме, ее симфонизации.

Кантаты объединяются обобщенной идеей, средствами построения, где цементирующим началом является интонационное родство тем.

И действительно, основные темы кантат имеют единые признаки как строения, так и развития. Например, в кантате «Слушай, мир!» эпический характер тем вызывает их поступенно-нисходящее развитие, длительный расцвет мелодики, характерный для древнего киргизского фольклора. Суровая архангелская простота тем — узкий диапазон, секундово-терцовое строение, опевание звуков говорят о влиянии речитатива эпоса «Манас» и старинных обрядовых киргизских песен.

Не меньшее значение имеют подголосочность (педали, мелодизирование гармонии), приемы свободной имитации, вплетающиеся в хоровую ткань. Таким образом, в своих кантатах Тулеев сказал новое слово в киргизской музыке, стремясь разработать жанр, до того в ней не существовавший.

* * *

Вокальное творчество Аскара Тулеева обогатило киргизскую музыкальную культуру новыми образами, новыми жанрами. Этому способствовало использование киргизской народной музыки и национальной литературы в лучших ее образах¹. Из народной песни и народного

¹ Тулеев и сам обладал поэтическими способностями и сочинил текст многих своих вокальных произведений.

эпоса берет Тулеев и эпическую повествовательность, и широту развития народных тем, и речитативные обороты.

Большое влияние оказала вокальная музыка автора на его инструментальное творчество. Не только тем, что песни неоднократно используются им как цитата, а и тем, что песенность стала неотъемлемой чертой всего его стиля.

Появление кантат возродило ряд традиций народного творчества, но в основном было новым явлением в киргизской музыке, расширившим арсенал ее средств и приблизившим ее к мировому искусству.

Композитор делал неоднократные попытки написать оперу. Им даже был подготовлен текст либретто «Батпас күн» («Незаходящее солнце»)¹. Пробами и подготовкой к созданию оперы явились также спектакли, музыкально оформленные Тулеевым, — «Джапалак Джатпасов»² и «Курманбек», а также музыка к кинофильму «Советская Киргизия». Собственно же музыкальных спектаклей, созданных Тулеевым, было два: «Ким кантти?» и комическая опера «Кедейхан»³, которая, к сожалению, не обнаружена. Одной из интересных работ в этом плане является музыка к исторической драме «Курманбек»⁴. Основано произведение на киргизском эпосе: молодой батыр восстает против жестокого завоевателя Корун-хана во имя свободы и счастья своего народа. Сложна судьба Курманбека: его отец является ближайшим приверженцем коварного хана, а невеста Айганыш, дочь батыра Додона, скрывается в горах, чтобы избежать преследований Корун-хана, который хочет жениться на ней. Драма заканчивается трагически: Курманбек погибает от руки приспешников хана. Спектакль начинался с величественного оркестрового вступления. По ходу действия драмы проходил ряд оркестровых номеров, из которых впоследствии А. Тулеев составил симфоническую сюиту. В нее вошли основные музыкальные номера спектакля: пролог, смерть Гүлай, сцена боя, смерть Курманбека и финал. Распевная лирическая тема пролога близка по характеру протяжным киргизским народным песням.



¹ Тогда же А. Тулеевым была сделана творческая заявка в Союз композиторов Киргизии на либретто музыкальной комедии «Акзыйнат».

² В соавторстве с композиторами А. Аманбаевым, М. Абдраевым и А. Малдыбаевым.

³ Либретто Э. Турсунова по малому киргизскому эпосу.

⁴ Музыка к драме «Курманбек» писалась в двух редакциях. Первая была написана в 1944, а вторая — в 1957 году.

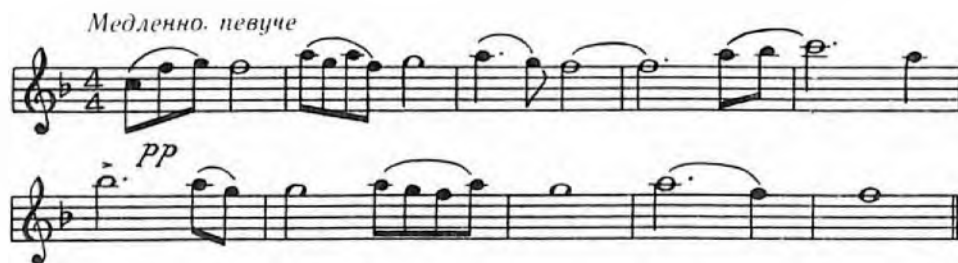
Музыка пролога появляется на протяжении спектакля как лейт-мотив: в конце первого, второго и третьего действий, она же заканчивает спектакль. Каждый акт начинается с оркестрового вступления. В основе пролога лежит торжественная плясовая тема. Она выражает общее оптимистическое настроение народа, его веру в победу.



Возлюбленная Курманбека Айганыш охарактеризована нежно-пленительной грациозно-танцевальной мелодией в трехдольном вальсовом размере с пунктирным ритмом, типичной для зачина многих киргизских лирических и протяжных народных песен.



Тему ведут деревянные инструменты с мягким тембром (кларнеты и флейта). В музыкальном номере «Смерть Гүлай» звучит тоскливая лирическая тема типа печальных киргизских кошоков, в которых поющие оплакивают смерть близких.



Интересными музыкальными номерами являются симфонический эпизод «Сцена боя», «Айганыштын түшү» («Сон Айганыш») и «Караван». «Сцена боя» дается в плане жанрово-бытовом, через инструментальный народный тангрыш.



Смерть Курманбека оплакивает весь народ. Звучит печальная музыка из Пролога.

Музыкальная картинка «Караван» изобилует изобразительными моментами. В ней А. Тулеев подражает восточной музыке М. Ипполитова-Иванова и А. Спендиарова, используя увеличенные секунды и орнаментальную мелодику.



А. Тулееву близки по духу эпический характер пьесы, ее драматические ситуации, героический образ Курманбека, многосторонняя жизнь народа, его борьба за свободу. Именно в этом ему близка и родственна драматургия К. Джамтошева, на которую, в свою очередь, большое влияние оказал киргизский эпос. Близок А. Тулееву и образно-поэтический язык его драмы с разносторонними человеческими характерами. Поэтому так органично вписалась музыка в общий напряженный ход развития действия спектакля, раскрывая через свою эмоциональную выразительность смысл и идею драмы.

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Камерно-инструментальное творчество А. Тулеева открыло новую страницу в развитии киргизской ансамблевой музыки, до сих пор не имевшей места в национальном искусстве. Отсюда и трудность создания квартетного жанра. Но композитор был глубоко убежден, что «камерная музыка представляет одно из самых могучих средств для развития музыкального вкуса и понимания»¹. Поэтому камерные произведения занимают среди его работ особое место. Период их создания был

¹ Второй том писем А. Бородин. М., 1928, стр. 106. (Цитируется по книге А. Сохор «Бородин»).

временем, предшествовавшим и подготовившим его симфоническое творчество. Это — первая половина 50-х годов, на которую падает повышенная творческая активность автора. Но если в вокальных и симфонических произведениях этого периода Тулеев воплотил героико-патриотическую тематику, то в камерно-инструментальной музыке он высказался как лирик.

В своих камерных произведениях композитор отдает предпочтение квартету, пробует силы в трио, создает несколько миниатюр для инструментов соло (скрипки, альты, гобоя и других).

Инструментальная лирика Тулеева — это интимная, по-человечески душевная музыка, даже, может быть, одноплановая в единстве настроения всего цикла, выражения внутреннего покоя, светлого поэтического настроения, сосредоточенного раздумья, созерцания, тонкого ощущения красоты жизни. На нее повлиял общий оптимистический строй тулеевского дарования: она светла, мажорна. Ни драматизма, ни резких контрастов, ни, тем более, конфликтов в ней нет. Даже в картинах природы чувствуется теплота, особая задушевность, ласковая интимность.

Камерно-инструментальная музыка Тулеева не программна, но в чередовании разнохарактерных тем ощущается и песенная лирика, и жанрово-танцевальная стихия, что и определяет мир образов этих произведений: общее светлое настроение сменяется в финалах картинами народного праздника — тоя со скачками, играми, песнями, общим весельем.

Из всех особенностей квартетного творчества композитора преобладает связь его квартетов с бытовым народно-жанровым искусством. Однако, как и у многих русских советских композиторов, народные напевы в камерно-инструментальной музыке Тулеева возвышаются, поднимаясь до высот поэтического искусства. Это распространенные в киргизском быту разнообразные жанры: печальный протяжный кошок, быстрые инструментальные наигрыши, лирическая песня.

Соотношения этих разнохарактерных тем в квартетах Тулеева в основном одноплановы по типу контраста: медленно-быстро. Обработки и варьирование национальных мелодий сохраняют характер народного напева, а нередко и весь образ. Им свойственна экспозиционность изложения: длительное развитие с непрерывной обновляемостью, его активизация с уменьшением контраста. Их красочность, колорит передаются имитацией народных инструментов.

В камерной музыке композитор активно применяет и полифонические средства и приемы — мелодизирует голоса, делая их самостоятельными, пользуется подголосочной и имитационной полифонией и т. д.

Соотношение частей в квартетах Тулеева, подобно сюитам, строится также по принципу «медленно-быстро». Первые части не пишутся в сонатной форме. Из всех частей, пожалуй, более традиционны финалы. Здесь композитор следует традиции русской музыки энергичным плясовым финалом, где стихия движения народной инструментальной музыки служит воплощением активности, жизнерадостности (например, воплощение пьесы «Маш ботой» в финале второго квартета). Другой

яркой традиционной черты русских инструментальных финалов — интонационного обобщения контрастных тем всех частей — автор еще не достиг.

Первый квартет-сюита написан в 1952 году. Он представляет собою четыре изящных миниатюры, построенных по принципу контраста «быстро-медленно». В основе первой части лежит протяжная киргизская народная песня-кошок¹. Печальная лирико-эпическая мелодия развивается в подголосочно-имитационном плане, образуя в целом однородную фактуру.

Вторая часть сюиты основана на двух быстрых танцах. Первый из них — тема Токтогула «Алымкан» — проходит в четырехголосном изложении. Средняя часть разработочного плана. В ее основе лежит быстрый танцевальный напев.

В третьей части используется напевная тема (ее прообраз — киргизская народная песня «Мен каракөз») ². Медленная лирическая мелодия варьируется, постепенно обрастая подголосками.

Финал построен на теме маршевой песни А. Малдыбаева «Кызыл атчандар» («Красные всадники»). Для него характерны имитационные переключки инструментов, вариатное развитие тем.

Из всех камерных произведений Тулеева наиболее приближается к жанру квартета вторая сюита³ для струнных инструментов (до минор), написанная в 1954 году. Это четырехчастный цикл, более масштабный, чем первый квартет, и более удачный в использовании жанровых средств, имитационной разработке материала. Именно в нем автор почти вплотную подходит к освоению формы сонатного аллегро, что окончательно удастся ему в «Героической поэме», написанной в том же году.

В первой медленной части — Анданте — рисуются поэтические картины природы Киргизстана, вызывая лирически-просветленное чувство любви к Родине. Ткань тематически однородная, полифонически-плотная, без пауз и передышек. Основой тематизма является киргизская народная мелодия.

Вторая часть сюиты — Аллегро — жанрово-бытовая зарисовка. В основе этого своеобразного Скерцо лежат две темы, напоминающие быстрые народные инструментальные наигрыши, с типичным для них моторным движением и неудержимым весельем. Для первой взята песня А. Малдыбаева «Забойшиктер» («Забойщики»), вторая тема тулеевская, более сдержанная по темпу.

Третья, лирическая часть — Модерато — построена на темброво-полифоническом варьировании лирической темы.⁴ По характеру эта часть близка к элегическому поктюрну.

Финал квартета — Виваче — написан в трехчастной форме и представляет собою картину народного праздника — тоя. В основе первой,

¹ Она используется в киргизской музыкальной драме «Ажал ордуна».

² Она неоднократно используется композитором в некоторых его произведениях.

³ Это квартет по исполнительскому составу, по жанровым же признакам это, скорее, сюита, так она и рекомендована в Союзе композиторов Киргизии.

⁴ Эта же тема будет взята, как побочная партия, в «Героической поэме» А. Тулеева.

быстрой темы взят кюю «Маш ботой» Атая. Национальный характер придает пьесе неудержимо-радостное движение музыки, струнные, имитирующие комуз. Второй танец — народный наигрыш «Арсар күү». В середине финала проходит мелодически-напевная киргизская старинная мелодия¹. В репризе финала вновь звучит «Маш ботой».

Третий квартет (ре минор) для деревянно-духовых инструментов — первый опыт создания произведения подобного жанра в Киргизии. Квартет состоит из четырех частей — Модерато, Аллегро, Модерато и Аллегро. Уже само соотношение темпов всех четырех частей квартета говорит о том же сюитном принципе построения, что и струнные квартеты.

Первая часть написана в форме вариаций на неизменную тему. В ее основу легла подлинная киргизская народная песня «Мен каракөз». Она неоднократно проходит у различных инструментов: гобоя, фагота, гобоя с кларнетом одновременно. Из песенной мелодии Тулеев создает инструментальную тему, сохраняя ее особенности: распевность, непериодическое строение 2Т-2Т-2Т-4Т-3Т, переменный метр 4⁴С—4⁵—4⁴С и т. д. Из средств развития он использует полифонические (подголоски, имитация) и тембровое варьирование.

Вторая часть квартета — Аллегро виво — написана как однотемная трехчастная по форме композиция с разработочной серединой (тональность Фа мажор). В основе ее лежит киргизская народная танцевальная тема, наигрыш М. Куренкеева на кыяке.



Третья часть — Соль мажор — состоит из двух разделов. В первом — Модерато — развивается лирическая тема с элементами танцевальности².

Во втором разделе проходит тема из второй части квартета в тональности соль минор³. Посредством аттака третья часть без перерыва переходит в финал Аллегретто. В основе финала две плясовые темы. Обе выросли из тематизма третьей части квартета, что указывает на

¹ Квартет исполнялся.

² Она будет использована в медленной второй части Первой симфонии.

³ Тема будет использована в первой части Первой симфонии, главная партия.

интонационную связь частей цикла. Первая тема — плясовой наигрыш, близкий к народной музыке.



Впрочем, обе танцевальные темы, создающие общее радостное и оживленное настроение, близки киргизскому фольклору.

Четыре части данного произведения с элементами программной изобразительности контрастны между собою. Однако отсутствие типичных для подобного жанра принципов построения и развития делает это произведение скорее сюитным, чем квартетным.

* * *

Одночастное фортепианное трио Ре мажор создано Тулеевым в 1953 году. Хотя в первой его части налицо две производно-контрастные темы и середина разработочного склада, однако, форма его скорее трехчастная, чем сонатная. Это трио по исполнительскому составу. Основная распевная тема (период в пятнадцать тактов) эпична, с характерной для народной киргизской музыки протяженностью развития и кварто-секундовой интонацией, играющей в становлении формы трио важную драматургическую роль.



Тема проводится три раза попеременно у каждого инструмента: виолончели, скрипки и сокращенно у фортепиано. В сопровождении появляется характерная квартовая интонация с пунктирным ритмом — лейтритм трио. Можно отметить своеобразную драматургию пунктирного ритма в этом произведении. Появляясь первоначально как интонационный эмбрион в сопровождении, ритм этот в дальнейшем ожив-

ляет развитие формы, подготавливает ее кульминацию (12), становится основой предъиктового эпизода перед репризой и наконец в коде проходит в увеличении, утверждая плясовую тему.

Второй раздел основан на новой танцевальной теме. В ней композитор использует характерные интонации киргизских народных игральной. Тема проводится два раза в основном у скрипки.

Вторая часть представляет разработочный раздел, основанный на полифоническом развитии первой темы. Вычленяется и имитационно разрабатывается ее первоначальный мотив. В коде второго раздела появляется пунктирный пассаж, основанный на восходящем тетрахорде, с которого начиналась вторая тема. Нарастание приводит к кульминации. (12). С нее начинается реприза. У фортепиано на фортепессимо проводится основная тема, скрипки и виолончель вторят подголосками, основанными на пунктирном ритме. Затем тему проводят скрипка и виолончель и в последний раз фортепиано. Заключительный раздел основной темы в репризе построен на секвенционном развитии той же восходящей интонации и пунктирном ритме. Нарастание приводит к кульминации (15), где фортепессимо звучит вторая тема. Это — кода трио. Утверждением основной мажорной тональности Ре мажор заканчивается трио.

В форме трио, как и во многих своих ранних произведениях, композитор ищет воплощение национального. Обе контрастные темы на протяжении трио варьируются. Налицо элементы сонатности и трехчастности. Но основой всей формы, как и в квартетах, является сюитность. Народные и танцевальные эпизоды чередуются¹ по принципу народной музыки.

Неотделимы от квартетов и трио созданные в эти же годы циклы миниатюр и ряд инструментальных произведений. Их тематизм и средства развития, приемы инструментовки и исполнительской техники те же, что и в квартетах. Это пьесы-картинки и зарисовки народного быта («Танец девушки», «Колыбельная» и другие), порой едва намеченные, но ощутимые силуэты. Иногда это простые пьесы, очень близкие к народным песенно-танцевальным жанрам, в которых выражается присутствующая автору неистощимая веселость и юмор. Есть и пьесы типа рассказов-воспоминаний, с их неспешно развивающимся повествованием.

Среди оркестровых пьес большой интерес представляют «Четыре миниатюры для альты», «Две миниатюры для гобоя с фортепиано» и другие.

«Четыре миниатюры для альты с фортепиано» написаны в 1954 году. Пьесы скомпонованы, как и сюиты, по принципу контрастного сопоставления «медленно — быстро». Первая медленная лирическая тема, перешедшая впоследствии в одно из его симфонических произведений, близка эпически-распевным киргизским народным песням. Она темброво-полифонически варьируется и контрастирует со второй бы-

¹ Хотя темпы в нотках отсутствуют. (Рукопись Трио. Архив СК Киргизии, инв. № 10).

строй темой. После нее перед быстрым финалом вновь проходит медленная лирическая тема. Закачивается цикл быстрой мажорной кодой.

Две пьесы для гобоя — импровизации «В горах» и «Танец девушки» — написаны в характере киргизских народных мелодий, где элегические и радостные настроения периодически сменяют друг друга. Удачно использован композитором меланхолический, слегка грустный тембр гобоя.

* * *

Камерно-инструментальная музыка явилась хорошей школой для формирования всего стиля А. Тулеева: оркестрового мышления композитора, поисков своего индивидуального музыкального языка, формы и средств музыкальной выразительности. Его квартеты примыкают к той ветви камерной мировой музыки, где выражено стремление к «лирической трактовке квартета и преобладание в нем песенного начала»¹ (Шуберт, Дворжак и другие). И действительно, даже в соотношении со всей героико-патриотической направленностью творчества Тулеева значительный удельный вес его лирики падает именно на камерную музыку. Глубокая лиричность камерно-инструментальной музыки А. Тулеева определена преобладанием лирики в самом национальном фольклоре, тем более, что автор использует в основном протяжные лирические песни типа кошоков.

Композитор активно ищет способы и приемы неисчерпаемых возможностей развития народного материала. Он охотно обрабатывает киргизские народные мелодии, нередко полностью цитируя их, чутко усваивая стилистику национального фольклора.

Стремится он воплотить и принципы народных контрастных форм. Например, в квартетах. Однако стремление автора создать традиционный четырехчастный квартетный цикл воплощает двойственный принцип построения формы, в которой преобладает сюитность как принцип национального мышления киргизского композитора² и экспозиционность изложения. «Разработочность» выражается в повторности, вариантности, сопоставлении динамических и тембровых контрастов, полифонической разработке тем и так далее.

Композитор изобретателен и в темброво-колористической окраске своих камерных произведений: пиццикато струнных он имитирует звучание комуза и кыяка, флейтой — звучание чоора³, добиваясь при этом большой эффективности звучания.

Эти основные черты камерного творчества Тулеева — глубокий лиризм, интимность, камерность и изящество миниатюриста, сюитность как принцип мышления национального композитора перейдут во мно-

¹ Головинский Г. Камерные ансамбли А. Бородина. М., 1972.

² Сюитный принцип построения и развития музыкального материала характерен для многих киргизских композиторов. В теоретическом плане это можно рассмотреть как сюитность мышления.

³ Киргизские народные инструменты.

где произведения других жанров и будут присущи всей его инструментальной музыке.

СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА

Симфоническая музыка занимает центральное место в творчестве Аскара Тулеева. И дело, пожалуй, не только в том, что им написано пять крупных произведений: две симфонии, две поэмы и скрипичный концерт, а и в том, что симфонически обрабатывая народные напевы, композитор сумел обобщить стилевые закономерности киргизского фольклора.

«Праздничное шествие» (Аллегро, до мажор) — это трехчастная симфоническая пьеса торжественного характера с героическими интонациями тем.

Написанное еще в 1951 году, это далеко не зрелое произведение уже отражает некоторые принципы симфонической музыки Тулеева.

Основную фанфарную праздничную тему начинают деревянно-духовые и струнные инструменты на органичном пункте басов и терцовой педали валторн. Затем этот мотив подхватывают трубы. Тема построена на народных интонациях, близких мелодии «Маш ботой». В то же время она интонационно близка фанфарно-героической теме вступления из Первой симфонии и по характеру, и по важнейшим своим интонациям (опевание первой и натуральной седьмой ступеней), характерным фригийским ходом. Средняя часть — Модерато — написана в типичной для Тулеева имитационной манере. Сама тема — переинтонированный народный напев.

ПОЭМЫ

Героическая поэма¹

В творчестве Тулеева это произведение этапное, завершившее почти десятилетний ранний период. В нем окончательно утвердился самобытный стиль композитора, такие его черты, как эпичность, героика, народность, преемственность русско-советского симфонизма. В то же время «Героическая поэма» явилась началом нового, творчески зрелого периода в биографии Тулеева, итогом которого стало создание Первой симфонии.

Основное содержание поэмы — героика народной борьбы, непреклонная воля к победе². Это раскрывается в действенной сонатной

¹ Написана поэма в 1954 году, а в 1958-м она успешно прозвучала в дни декады киргизской литературы и искусства в Москве.

² Очевидно, мужество и героизм, проявленные советскими людьми в годы Великой Отечественной войны, послужили основой для написания Поэмы.

форме с оптимистической апофеозной кодой. В основе Поэмы — героический конфликтный драматизм с использованием всех средств, характерных для национальной музыки.

Поэма начинается с большого вступления Модерато, которое состоит из трех разделов: собственно темы-тезиса и двух ее свободных вариантов. Тема-тезис является исходным тематическим зерном всей Поэмы.



Суровая, эпического склада мелодия воплощает обобщенный богатырский образ, схожий с легендарным батыром Манасом. Близка она и народным пьесам типа «Ураан»¹ напряженным скачком малой септими. Мощное звучание меди (унисон тромбонов и тубы), синкопа дополняют этот образ. Большую драматургическую роль в тематизме играет фанфарная триоль из вступления и нисходящая хроматическая линия в басу, образуя в дальнейшем негативную образную сферу.

Основной контраст в экспозиции представляют две темы: героическая главная и лирическая побочная. Они рождаются из интонационного материала вступления и активно развиваются уже в экспозиции.



¹ Пьеса М. Куренкева «Ураан» из сборника А. Затаевича «Киргизские инструментальные пьесы и наигриши». М., 1971, № 25.

Главная партия (героическая маршеобразная тема) — основной образ поэмы. Он раскрывается через речитативные интонации в мелодии, синкопированный и пунктирный ритмы, эпический тембр валторн, призывные возгласы труб. Тема во многом близка киргизским народным наигрышам: свободная структура построения, оstinатность, кварто-квинтовые «пустые» созвучия в аккомпанементе, имитирующие игру на комузе, мелодизированный фон альтов¹.

А. Тулеев создает свои героические темы как обобщенный богатырский образ, конструируя мелодию из волевых интонаций народных напевов. Главная партия состоит из двух контрастных элементов: первый четырехтакт — фраза-мотив героического склада, второй — шеститакт с более устремленным движением (секвенции, синкопы). Трижды в фактуру главной партии врывается триольный фанфарный клич валторн из вступления, как бы предвосхищая ее будущее драматическое развитие в разработке.

Непосредственно за главной партией следует связующий раздел, построенный на ее нисходящих интонациях и доминантовом органном пункте к тональности побочной партии Ля мажор. Именно в этом разделе находится кульминация всего экспозиционного изложения главной партии, которая совпадает с предъиктом к побочной.

Ярким контрастом к главной партии является спокойная лирико-эпическая побочная партия, созданная в стиле протяжных киргизских напевов.



Ее светлый созерцательный характер подчеркнут специфическим тембром английского рожка (соло), тонално-неустойчивыми, плагальными гармониями, свободно-переменным метром $\frac{74}{44}$. Как и главная, побочная партия состоит из двух элементов: квартовой восходящей интонации и опевания первой ступени миксолидийского лада. Ее двухчастная форма с дополнением основана на вариантности. Как и в народной музыке, каждый новый повтор подает уже знакомый мотив, словно освежая его, — меняется фактура, оркестровка и сопровождение. Струнные пицкато имитируют игру на комузе, тонический органный пункт в басу, дающий иную манеру сольного речитативного пения

¹ Однако определить ее жанровую принадлежность нелегко, так как различные жанры в киргизской музыке имеют ряд общих черт, иногда, одна и та же мелодия принадлежит к различным по содержанию текстам.

акынов, когда на протяженных звуках мелодии начинает активно звучать аккордовый аккомпанемент.

Во втором проведении тема словно окутана мелодизированной фактурой: фигурационным басом, подголосками, ритмическим остinato, «пустыми» кварто-квинтовыми созвучиями в средних голосах. В последнем ее проведении, коде, добавляется нисходящий хроматический ход из вступления.

Да и все эпически спокойное изложение побочной партии также напоминает своеобразное свободно-импровизационное искусство акынов. Ее созерцательная статика подчеркнута и солирующим гобоем, и истаивающей звучностью флажолетов арфы.

В напряженной разработке Пью моссо, (22) полной драматизма, воплощена неистовая схватка борьбы. Разработка состоит из четырех динамически нарастающих волн, образующих единую большую волну развития. В основе — вариационная, мотивная и полифоническая разработка интонаций всех трех тем: эпические и драматические из темы вступления, героические — главной партии, лирические — побочной. Это — центральный раздел в поэме, высший и самый напряженный этап развития.

Первый раздел разработки — фугатный эпизод, в основу которого взят мотив из вступления. Из задушевной мелодии он превращается в мотив рока, зла. Тулой, бездушный образ воплощается в зловещих звучаниях низких струнных. Тема трансформируется до энергичного воинственного марша с ямбической скандированной ритмикой, быстрым темпом. Все это не свойственно спокойно-эпическому лиризму данного раздела во вступлении. Стремительно напряженный подъем развития усиливается динамическим нарастанием, напряженностью целотонавого звукоряда, остротой тритоновых интонаций. В кульминационный момент звучит триольный призыв из вступления.

Второй раздел разработки продолжает общую динамическую волну нарастания утверждением героического образа главной партии.

В третьем — центральном — разделе разработки (30) собраны все значительные интонации трех основных тем. Начинается раздел с лирического вступления. Это как бы передышка перед решающей схваткой, здесь преобладают шуточные интонации и скерцозные мотивы веселых народных наигрышей. В основу взят начальный мотив побочной партии в уменьшении, который образует стремительный фигурационный фон-фактуру.

Последующий затем хроматический спад (36), гармония увеличенного трезвучия готовят новое нарастание, которое приводит к последнему разделу разработки.

В четвертом разделе разработки борьба достигает накала. Он и начинается прямо с кульминации (40). В мощном «медном панцире» звучит главная партия, с характерной малосептимовой интонацией из вступления, тритонами в низких голосах, на доминантовом органном пункте. Драматизм главной партии достигается и за счет субдоминантовой тональной сферы (тональности седьмой и второй низких ступеней лада — Ре бемоль Мажор и Соль бемоль Мажор). Это — основная

центральная кульминация всей разработки. Волна динамически нарастает, достигая своей вершины — тема воли, борьбы вырастает в образ огромной силы и мощи, сломив негативную образную сферу.

Затем начинается спад (45). В противоположном ему восходящем движении проходит в увеличении ликующая, эпически широкая побочная партия. Гимническое звучание изменило ее образ из лирического в героический. В единой сквозной линии развития утверждается основная идея — победа светлого начала.

Все это приводит к новому нарастанию (49), в момент которого звучит фанфарный клич из вступления в увеличении, на фортиссимо, у низких инструментов в это время наблюдается хроматический ход.

Перед самой репризой звук внезапно обрывается доходя до пьаниссимо, после чего свежо, по-новому звучит побочная партия.

Реприза зеркальная. Она динамизирована и сокращена. Образы экспозиции предстают здесь в новом качестве, сливаясь в единый обобщающий героический образ.

Вслед за двукратным проведением побочной партии звучит главная партия. Но это не простое проведение. Контранпунктом к главной звучит побочная. Родство тем, достигнутое в разработке, здесь еще более утверждается. Эпические интонации побочной партии приближаются к героическим главной партии.

Заканчивается Поэма оптимистически: в апофеозе-коде утверждается героическое начало, оно — в сближении трех основных тем в единый героический образ. Мощным туттийным звучанием, проведением основного тезиса-темы вступления заканчивается Поэма.

Ее идейное содержание обусловило и черты национального своеобразия формы, самобытность музыкального языка, хотя и свободного от цитат, но находящегося в глубинных связях с киргизским фольклором. Яркая мелодика, основанная на броских маршевых и фанфарных интонациях, подчеркнутая синкопированным и пунктирным ритмом, единое сквозное развитие и сближение всех трех тем делает одночастную форму Поэмы стройной и убедительной.

«Праздничная поэма»

Это одночастное симфоническое произведение—Си бемоль мажор—Тулеев создал в 1958 году. Вся поэма — это картина народного праздника, тот радостный прилив счастья, который испытывает каждый советский человек на больших торжествах его Родины. Яркая праздничная музыка воплощена в четкой форме сонатного Аллегро с зеркальной репризой.

Начинается Поэма небольшим туттийным вступлением: скандирование тонического звука в верхних голосах, пунктирный ритм и двойной органский пункт в сопровождении.

Главная партия является слепком с киргизских народных тангрешей, исполняемых на больших тоях.

Быстро



Она полна жизненной энергии, радости и света. По форме главная партия представляет период повторного строения. Начальное ее построение волнообразно и акцентируется синкопированными репетиционными звуками.

Начиная с верхнего тетра хорда и неудержимо устремляясь вниз, вперед, главная партия достигает тоники, которая опеваётся, утверждаясь. Затем происходит постепенный спад, охватывая диапазон без малого в две октавы. Постепенно главная партия переходит в фон, образуемый ее начальной интонацией, и на этом мощном фоне звучит широкая и ликующая новая тема, являющаяся одной из основных тем Поэмы. Она передает чувство глубокой патриотической радости народа. Ее можно назвать темой Родины.



Дальнейшее развитие — ликующие призывы труб и тромбонов, пунктирный маршевый ритм — приводит к колоссальной кульминации, после которой наступает спад и следует раздел побочной партии Мэнго. Она и контрастна главной партии, и в то же время интонационно родственна ей. Глубокий лиризм темы напоминает киргизские кошки с их типично элегическими интонациями.



Все три темы характеризуются поступенным движением, секундово-терцовым строением мелодии, типичными для народной музыки длительными звуками (эпическая и побочная темы).

В разработке используются в основном интонации главной партии с ее характерным моторным ритмом и неудержимо стремительным движением. Тема варьируется, проходя у разных инструментов. В ее пульсирующий фон ярко вписываются интонации побочной партии. Характерный ритмический мотив, принадлежащий одновременно и ликующей эпической теме, и побочной партии, играет в разработке большую драматургическую роль. Тема ликования занимает в разработке так же много места, как и в экспозиции (13). Но здесь она становится торжественным гимном — радость, ликование и праздничное настроение народа усиливаются. Это подчеркивается насыщенным звучанием и блеском медных инструментов. Сама тема расширяется, растет, ее яркое ликующее звучание все более наполняется и захватывает весь оркестр. Контрастна разделу бурного ликования Зеркальная реприза, которая начинается с (18). Светлое звучание побочной, проходящей многократно, темброво варьируемой, более сокращенно, чем в экспозиции. Теперь в ее звучание врываются радостные фанфары из темы ликования. С (21) звучит вступление и вновь бурно, неудержимо-стремительно врывается главная партия. Кода построена на материале ликующей темы с ее фанфарными интонациями.

«Праздничная поэма» — еще одно яркое подтверждение таланта композитора, его ясной и точной задачи, которую он ставит и мастерски разрешает в своем произведении.

Используя в поэмах сонатную форму, Тулеев не только вкладывает в нее новое содержание, но и вводит характерные для импровизационного киргизского фольклора средства выразительности.

Прежде всего это принцип становления формы-процесса, ее развитие, не говоря уже о самих темах, очень близких народным. Все они

вырастают из тематического материала вступления. Наиболее активны волевые и героические интонации, которые буквально пронизывают всю музыку поэм.

Основным методом развития и трансформации тем является свободная широко трактованная вариантность. Типичным примером этого является преобразование лирической побочной партии в «Геронческой поэме», сквозное развитие которой связано с утверждением героических образов. Но глубоко проникая в сущность метода лейтмотивизма, композитор в этой поэме делает сквозной не одну, а все три основные темы. Они построены по принципу контраста и вариантного изменения, типичного как для сонатной формы, так и для народной музыки.

Наряду с этим используется и метод единого динамического развития всей формы, в которой противопоставлены две противоположные интонационные сферы: позитивная — героическая — и негативная — силы зла («Геронческая поэма»).

Стройность формы в поэмах, единство их тематического материала, его сквозное развитие основаны на ясном и логичном тональном плане, прочном метро-ритмическом костяке, имитации народных инструментов.

СКРИПИЧНЫЙ КОНЦЕРТ

После успешных проб в квартетных жанрах и симфонических поэмах Тулеев сочиняет первый в киргизской музыке скрипичный концерт (Ре мажор)¹. Это циклическое инструментальное произведение, написанное в 1960 году, — важная веха на творческом пути композитора и связующее звено между его камерной и симфонической музыкой². Автор давно мечтал о создании концертного произведения для солирующей скрипки. Его привлекала и возможность широкого общения с публикой через популярный концертный жанр. Не имея подобного примера в киргизской музыке, Тулеев опирался в основном на традиции русских композиторов П. Чайковского и А. Глазунова. Крупная сонато-циклическая форма концерта требовала серьезной тщательной разработки материала.

Скрипичный концерт Тулеева — это яркая праздничная музыка, полная энергии, активности, воплощающая обобщенную программность: радость бытия. Большое место занимают в ней лирические распевы. Ни конфликтов, ни драматизма в концерте нет. Его музыка впечатляет эмоциональной открытостью, светлым колоритом.

В концерте три части. Первая часть написана в сонатной форме. Вторая и финал имеют трехчастное строение. Начинается концерт ор-

¹ В киргизской музыке остро стоит проблема инструментального концерта. Развитие жанра находится в стадии поисков. Причиной отставания является отсутствие высокопрофессиональной исполнительской школы.

² Концерт не исполнялся. Существует рукописный клавир концерта — переложение для скрипки и фортепиано.

кестровым вступлением, из интонаций которого образуются все основные темы произведения.

Это интродукция торжественно-гимнического плана с патетическими интонациями и фанфарностью звучания¹.

Умеренно быстро.



Вступление играет в первой части концерта большую драматургическую роль, появляясь во все важнейшие моменты развития формы: на границах разделов и в кульминациях.

Главная партия рождается из интонаций темы вступления. Эта праздничная инструментальная тема (скрипка соло) с широким волновым развитием и большим диапазоном звучания создана на основе киргизских народных песен (проникновение лирических интонаций) и инструментальных плясовых наигрышей.

Умеренно быстро



¹ Можно указать на близость патетическим вступлениям хоровых произведений, а также на сходство с лирическими их темами, прототипом которых в обоих случаях является протяжная киргизская народная песня-кошок.

Интонационно она близка побочной партии финала Первой симфонии.

Во втором проведении темы в оркестре она интенсивно развивается, что характерно для подобных эпизодов скрипичных концертов.

Побочная партия контрастна главной. Это широкая, протяжная лирическая тема (исполняется оркестром), с характерным эпическим секстовым скачком и его заполнением, с опорой на основные тонические устои минорного лада.



Разработка основана на теме главной партии, разрабатываются в ней и элементы побочной. В момент кульминации на органном пункте звучит тема вступления. Каденция также построена на материале главной партии (тональность Ля мажор). В ней раскрываются возможности солирующего инструмента. Следом звучит зеркальная реприза. Побочная партия проходит в ре миноре в оркестре, затем у скрипки соло в тональности соль минор. Сокращенная главная партия остается в исходной тональности Ре мажор.

Кода начинается с темы вступления, но в ней использован и материал главной партии. На ее основном мотиве, проходящем в увеличении, и заканчивается первая часть концерта.

Вторая часть концерта, Анданте — лирическое интермеццо между двумя его быстрыми частями, в котором чередуются песенные и лирические эпизоды¹.

В финале Аллегро преобладают образы токкатного плана: фанфарность, праздничность, яркость красок, волевой напор, энергичный ритм «скачки», темпераментность. Все это характерно для основной темы финала, напоминающей киргизский народный маршевый танец «Маш ботой». Интонационно в ней воплощаются фанфарные кличи из темы вступления.

¹ Основной экземпляр концерта утерян, в архиве же Союза композиторов Киргизии есть его черновой вариант. Вторая часть концерта представлена в нем и целиком вошла в первую часть Первой симфонии, причем, первая тема стала побочной, а вторая — главной.



Контрастом к моторной теме является распевная лирическая мелодия, исполняемая скрипкой соло (тональность — натуральный ми бемоль минор). Тема напоминает протяжные киргизские кошки.

Контрастное сопоставление этих двух тем легло в основу трехчастного финала.

Несмотря на некоторые просчеты в концерте, Тулеев в основном успешно справился с его формой. Ярко-образная музыка концерта виртуозна и представляет большой интерес как первый образец подобного жанра в киргизской музыке. В нем проявились и опора на реалистические традиции русской музыки, и национальные истоки киргизского фольклора. Отличают произведение и традиционные черты: концертность, праздничность и виртуозность.

Бесконфликтная драматургия концерта построена по принципу контраста: празднично-оживленные эпизоды чередуются с лирико-эпическими в гармоническом единстве. Все три части образуют контраст крупного плана — крайние части быстрые, средняя же медленная. В самих частях также преобладает принцип контраста в том уже указанном сюитном виде, который наблюдался в его камерных и вокальных произведениях, — контраст песенных и танцевальных эпизодов.

Так, и первая часть, и финал построены по принципу «быстро-медленно», причем, в финале контраст углубляется. В этом же плане противопоставлены туттийные и сольные разделы. Однако, «соревнование» между солирующим инструментом скрипкой и оркестром уравновешено автором и сведено почти на нет: не состязание, а какое-то единое настроение радости, вылившееся в такую форму, характерно для концерта. Это скорее всего концерт-поэма для скрипки и оркестра.

Не только в каденции, но и во всем концерте ощущается текучесть материала, обусловленная импровизационной фантазией автора. Он активно использует варьирование, органичный пункт, педали, мелодизирует фактуру.

Цикл объединен различными связями. Например, обобщенной программной идеей радости бытия, праздничного настроения, оптимизма, присущего автору. Объединяется он и тематически. Его темы делятся

на две группы: напевно-лирические и танцевально-моторные. Они выражают две группы образов — лирически-интимных и объективно-народных, праздничных, связанных, однако, внутренним единством. Объединен цикл и тональным планом: соотношения, в основном, кроме фа минора, кварто-квинтовые, классические.

Разделение тем на две группы проявляется и в их жанровой направленности. Моторная ритмика танцевальных разделов воплощает в себе элементы кюю, наигрышей на комузе, лирические темы кошоков.

В этом же плане можно говорить о статике и динамике, характерной для народных мелодий и проявляющихся в тулеевских темах: статика — в лирических, динамика — в быстрых, праздничных.

Следует указать и на родственность некоторых тем. Так, главная партия финала близка теме вступления, потому что рождается из ее интонаций. В обеих побочных партиях концерта можно усмотреть близость народным напевам; для них характерна тоническая устойчивость, выразительность характерного секстового звука, переходящего в квинту лада, длительное развитие. И, наконец, более далекое родство — главная и побочная партии первой части, лирические интонации, проникшие в главную партию делают ее выразительной, напевной.

О лирических темах нужно добавить, что хотя они и минорны, однако, в них скорее чувствуется эпическая объективная лирика, чем конкретная печаль или горечь.

* * *

Создание первого скрипичного концерта открыло новую эру в киргизской музыке, не знавшей ансамблевых форм. Тулеев не только создал первый инструментальный концерт, но и сумел определить его тип¹. Это чередование виртуозно-импровизационного начала с лирическим: при отсутствии интенсивного симфонического развития и острой конфликтности, с преобладанием импровизационного концертирования инструментов, звукописи пейзажей, жанровых сцен, повествовательных и лирических эпизодов.

Концерт в Киргизии развивается на благодатной почве народного искусства, в котором заключен ряд предпосылок развития этого жанра: например, соревнование акынов и певцов «лови строку», когда каждый солист, выступая поочередно, стремится превзойти своего соперника. Основой служит и жанр народного искусства — восхваление, где попеременно выступают солисты-певцы или музыканты и соревнуются в восхвалении какой-то определенной личности. Виртуозное начало, высокое исполнительское мастерство комузистов-солистов и певцов также кладется в основу киргизского концерта: их особая манера исполнения, неразрывно связанная с творческим процессом: импровизация, варьирование и так далее. Киргизские комузисты и певцы подол-

¹ В подобном стиле пишут свои инструментальные концерты А. Джаныбеков, С. Осмонов.

гу выступают перед народом, так что национальные слушатели вполне подготовлены для долговременного восприятия музыки. Большое влияние оказал на киргизский национальный инструментальный концерт своеобразный склад национального мышления в музыке. Текущность и повторность материала, так называемая статичность, не конфликтность, а последовательно-контрастное сопоставление соло-тутти, своеобразные каденции народной музыки — таковы оригинальные черты киргизского инструментального концерта.

ПЕРВАЯ СИМФОНИЯ

«Да, с первых же тактов ощущаешь, что перед тобой открывается новая, во многом еще неведомая страница музыкальной летописи, повествующей о жизни киргизского народа»¹.

Первоначально симфония носила название — «Патетическая». В ней четыре части. Первая — драматическая вторая — лирическая, третья — жизнерадостное Скерцо, четвертая — торжественный финал.

Тематический материал симфонии ярок и самобытен. Все главные темы основаны на киргизском фольклоре. Его цитатное и интонационное воплощение явилось основной задачей автора.

Первая часть симфонии (Аллегро, си минор) написана в сонатной форме. Это — картины напряженной героической борьбы, победных атак. Они чередуются с контрастными эпизодами побочной партии, выражающей светлую лирику.

Музыка первой части насыщена героикой и драматизмом. Это видно уже по вступлению. Подобно древнему киргизскому кличу ураан, оно начинает симфонию. Маршеобразная тема с тоническими устоями натурального минора играет в симфонии большую драматургическую роль, появляясь во все важнейшие моменты ее развития, на гранях формы.

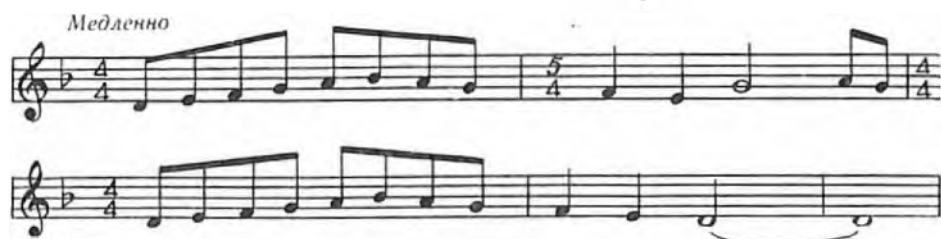


¹ И. Вязго. Успех киргизского композитора. «Советская музыка», 1962, № 9, стр. 9.

Волевая главная партия близка теме вступления и несет в себе черты героики. Эта маршеобразная тема большого дыхания, с пунктирным ритмом; по характеру она близка походным песням гражданской войны, включает в себя интонации и ритмы революционных песен.



Она длительно развивается, обрастая подголосками, драматизируется. Для нее характерна типичная в народной музыке программность. «Не случайно перед мысленным взором слушателя возникает картина кавалерийской атаки»¹. Широкая развернутость формы с вариантными изменениями, опеванием и опорой на первую и пятую ступени лада, с характерными интонационными оборотами выявляет народное происхождение темы. Она взята и перетрансформирована автором в героическую маршевую тему из народной песни «Мен каракөз».



Песня пересмыслена автором как образ. Из напевной протяжной она становится быстрой, маршевой, энергичной. Особенно сильно ее изменяет пунктирный ритм, а также яркая «героическая» оркестровка. После главной партии как рефрен появляется тема вступления. Она как бы разграничивает два контрастных раздела.

Медленный и самостоятельный раздел побочной партии действительно контрастен быстрому разделу главной партии, что придает

¹ И. В. Я. Г. Аскар Тулеев. Симфония. В кн. Советская симфония за 50 лет. Л., 1967, стр. 375.

экспозиции черты сюжтности. Светлая и напевная побочная партия по-народному колоритна, создана в стиле протяжных лирических киргизских песен. Это настоящий разлив лирики. Автор широко применяет полифоническое развитие, им используется «вариантно-подголосочная фактура, а также стретные имитации и канонические проведения темы на фоне гармонических фигураций»¹. Тулеев использует прием имитационной переключки различных инструментов, колоритные сочетания деревянных, скрипок в высоком регистре, «шорох» виолончелей и альтов.



В напряженной и насыщенной драматизмом разработке (11) происходит вариационное и мотивное развитие темы вступления и волевых интонаций главной партии. В ней условно можно выделить три раздела. Первый — развитие материала вступления, второй — кульминационная зона, основанная на материале побочной партии и интонациях темы вступления. И наконец третий — также на основе побочной партии. В момент кульминации звучит побочная партия в увеличении (17), сочетаясь с призывными сигналами труб, основанными на теме вступления. Разработка динамична, это — накал борьбы, утверждение героических интонаций симфонии, даже побочная партия звучит здесь величественно.

Форма первой части симфонии не стандартна. Особенное в ней то, что побочная партия появляется раньше, чем главная, если считать второй раздел разработки за репризу (кстати, зеркальную). Но если это реприза, то она не выделена ничем, побочная партия здесь не самостоятельна. Она появляется на вершине сплошной волны развития в тональности Соль мажор; ни цезуры, ни подготовки репризы нет. Разрабатываясь на основе интонаций темы вступления, раздел этот входит в предъикт к репризе (Мено мосо), который готовит появление главной партии, с чего собственно и начинается реприза (А темпо). Главная партия проводится в основной тональности си минор и дли-

¹ И. Вызго. Аскар Тулеев. Симфония. В кн. Советская симфония за 50 лет. Л., 1967, стр. 375.

тельно развивается, чуть больше даже, чем в экспозиции. Затем следует заключительный раздел, основанный на теме вступления. По протяженности он еще больше главной партии и имеет значение самостоятельной коды. Побочная партия, исчерпавшая себя в разработке, в репризе отсутствует.

Неудержимо устремляясь вперед, к утверждению героических интонаций темы вступления, на мощном нарастании заканчивается первая часть симфонии.

Драматической первой части контрастна спокойная лирическая вторая часть (Анданте, Ре мажор), написанная в сложной трехчастной форме. Автором воспета поэтически прекрасная киргизская природа. Здесь царит покой и умиротворение. Это состояние передается через пленительную, разливающуюся, словно ручей, мелодию (кларнет соло).

Медленно певце

В основе ее лежит народная киргизская песня «Эсен бол» Шералева. Автор, как всегда, трансформирует народный напев, изменяя темп и характер песни, выявляя в ней лирико-эпические черты.

Умеренно

Контрастом к лирическим крайним частям служит проведение главной партии первой части в его среднем разделе. Автор стремится изменить героический образ главной партии и дать его в лирическом аспекте, но волевые интонации и пунктирный ритм удерживают за нею первоначальную трактовку образа, хотя автором изменены и темп, и оркестровка.

Заканчивается вторая часть светлой кодой.

Третья часть симфонии — легкое скерцо (Виво, Соль мажор) написана в трехчастной форме. В основе её лежит народная киргизская песня «Түшүмдө». Это — один из удачных примеров трансформации народного напева. Тулеев превращает лирический напев в скерцозный, сообщив ему черты юмора и озорства, ускорив темп.



Легко, изящно проходит основная тема (труба). Ее веселый бег часто сопровождают переключки у аккомпанирующих инструментов. Тема стремительно летит вперед. Затем она звучит у флейты-пикколо, гобоя, тромбона. Музыка словно рисует причудливые образы киргизских народных сказок, в ней слышатся озорные интонации.



В момент кульминации общее веселье нарастает (6). Это словно картина народного праздника-тоя. Озорная тема звучит, как плясовой наигрыш, с характерным ритмом «скачки», с тонким национальным юмором.

Средняя часть — трио Аллегретто (8) — это лирический танец типа народных наигрышей с имитацией национальных инструментов. Вариационная форма трио напоминает веселое киргизское соревнование-пение двух акынов. В репризе Скерцо возвращаются первоначальные образы.

Финал (Маэстозо, Фа мажор) написан в сонатной форме с эпизодом фуги в разработке. Начинается он широкой героической главной темой. Ее характер определяет музыку всего финала, торжественный апофеоз. Помпезная главная партия контрастна лирической распевной побочной, относящейся к группе медленных тем симфонии (валторна соло). Ее развитие приводит к первой кульминации финала, в момент которой звучит тема вступления, фанфарные призывы из вступления появляются и на гребне второй волны развития. Затем поочередно проходят главная и побочная партии из первой части. Реминисценция тем из первой части придает форме симфонии определенную стройность и указывает на ее тематические связи. Постепенно подготавливается фуга, которая заменяет разработку. Интонационно она близка к теме вступления и главной партии первой части.



В основу темы фуги (и главной партии) финала легла одна мелодия — народный наигрыш для комуза «Чайкама» («Качели») М. Курскеева¹.



Тонико-доминантовое соотношение гармонии делает ее удобной для фугированного проведения, для тонального ответа. Для побочной партии автор также использует народную киргизскую песню, интонационно переосмысливая ее².

¹ Этот напев опубликован в сборнике А. Затаевича «Киргизские инструментальные пьесы и напевы». М., 1971.

² Песня включена в книгу В. Виноградова «Киргизская народная музыка». Фрунзе, 1958, № 8.

Побочная партия, как и в первой части, длительно развивается. Это песенная тема, которая несет в себе, как и массовые советские песни, героические и лирические черты.

Форма финала трактована автором также необычно. В разработке можно выделить два основных эпизода, которые отделены друг от друга лирической побочной партией из первой части симфонии. В первом эпизоде разрабатываются интонации темы вступления, второй представляет собой фугатное построение главной партии. Это проведение выполняет и функцию репризы, так как больше главная партия в ней не появляется.

Что дает повод трактовать фугированное проведение главной партии, как эпизод разработки? Во-первых, ее разработочное построение, основанное на полифоническом развитии, во-вторых, связанная с этим его тональная неустойчивость и, наконец, уравнивание самой формы финала¹.

Введение же в разработку лирического эпизода побочной из первой части еще раз подчеркивает сюитность построения симфонии.

Заканчивается симфония кодой-апофеозом, в которой утверждаются героические интонации темы вступления.

* * *

Первая симфония А. Тулеева — это «современный героический эпос»². Герико-эпическое в симфонии таяно героическим эпосом «Манас»; оно — следствие использования киргизского фольклора, что обновляет традиционную трактовку цикла, вносит в его содержание новые образы и темы, придает песенность стилю, речитативно-эпический склад мелодике.

В развитии симфонии большое значение имеет образная трансформация основных тем, их лейтмотивное развитие. Все три темы первой части являются сквозными, воплощая один обобщенный образ героики. Отсюда и их интонационное родство. В драматургическом плане такое родство тем служит единству цикла.

ВТОРАЯ СИМФОНΙΑ

Завершает творческую биографию Аскара Тулеева вторая программная симфония «Атай». В ней вновь проявляется его яркое дарование, большой самобытный талант. Симфония осталась незавершенной³.

¹ Подобные полифонические построения можно встретить в произведениях некоторых русских композиторов: в Первой симфонии В. Калинникова, например, и во Второй симфонии П. Чайковского.

² И. Вызго, Советская музыка. 1962, № 9. Статья «Успех киргизского композитора».

³ Оркестровые редакции Н. Давлесовым и К. Молд-басановым исполняются первая и третья части. В клавире симфония есть вся, не завершена лишь вторая часть.

Она посвящается памяти народного музыканта Атая Огонбаева, и вся музыка её основана на его темах.

Симфония четырёхчастна. Каждая из частей имеет программное название.

Первая, «Атай в народе» (Маэстозо Аллегро, Ре мажор), написана в сонатной форме. Начинается симфония большим помпезным вступлением.



Торжественный характер первой темы созвучен радостной второй, написанной в духе лирико-маршевых советских песен. Эта тема сконструирована из отдельных мотивов кюю Атая «Памяти Ленина». Сам наигрыш Атая, большой по размерам, имеет вариантную форму с переменным ладом (Соль мажор — ми минор). Довольно оживленная пьеса имеет часто меняющийся переменный метр.

Тема Тулеева звучит величаво, имеет форму десятитактового периода одной тональности — Соль мажор с точным размером четыре четверти.



В основу темы легли четыре небольших мотива из кюу. Первый и второй даны точными, но в увеличении, третий дан без изменения, четвертый изменен. Автор конструирует свою тему, добавляя собственный материал.

Тема вступления будет играть большую драматургическую роль в становлении формы всей симфонии, появляясь в самые значительные моменты ее развития, на гранях формы. Так, она отделяет главную партию от побочной, появляется в разработке (36), перед репризой и в заключении первой части.

Аллегро начинается с проведения главной темы, в основу которой взят народный наигрыш, кюу Атая «Маш ботой».



Это удачное решение жанрового воплощения в главной партии Аллегро народного инструментального наигрыша с действенным ритмом «скачки» создает атмосферу действенности, воли, неудержимо-стремительного движения. Характерный народный наигрыш органически вписывается в структуру симфонической ткани. Тема поручена струнной группе, имитирующей звучание комуза. Вместе с темой «Маш ботой» в главную партию входит танцевальная тема.

В роли связующей партии служит распевная тема вступления.

Побочная партия Анданте контрастна главной. Это — мелодия Атая «Куйдум чок» («Сгораю от любви») должна раскрыть душевный мир народного музыканта Атая. Она отличается неизбывным лиризмом, яркой национальной основой.

Сама мелодия Атая «Куйдум чок» — оживленная тема, воплощающая образ любви. Развивается она в достаточно большой форме вариантного развития в тональности соль минор, с переменным метром.

Оживлённо



Тулеев составляет ее лирическую сущность, добавляя к ней метрическую четкость (постоянный размер — С), сделав ее медленной темой, но в основу взяв подлинную цитату — вторую часть кюю. В основном плавное развитие секундово-терцовой темы с редкими выразительными скачками квинты и сексты приобретает у Тулеева черты эпичности.

Медленно



Однако Тулееву пришлось отказаться от более свободной неквадратной структуры оригинала песни с ее импровизационным складом, чтобы сконцентрировать тематический материал в интересах развития. Поэтому он, беря эту тему в основу своей мелодии, трансформирует ее, убирая почти все длительные звуки (ферматы), а вместо часто сменяющегося переменного метра берет более размерный четырехдольный. В результате преобразований получилась инструментальная тема, более четкая по ритму и структуре, и лишь ее лирический характер автор оставляет неизменным, что и подчеркивает характерным тембром кларнета.

Тема проводится несколько раз с тембровым варьированием, звучит то у гобоя, то у первых скрипок, то у валторны, и каждый раз по-новому раскрывается ее лирико-эпическая сущность.

Разработка (34) основана на интонациях и мотивном развитии главной партии, в ее фон вписывается мажорная тема из вступления (36), позднее проходит побочная партия в новом тембровом варианте — туба. Во время спада перед репризой вновь появляется тема вступления.

Реприза (58) начинается прямо с проведения главной партии, ее второй элемент — танцевальная тема — варьируется (61). Затем идет нарастание, широко, гимнически-возвышенно звучит здесь тема вступления, утверждая основную мысль симфонии, воспевая большого благородного человека, связанного неразрывными узами с народом.

Вторая часть симфонии «Любовь Атая» (Анданте, Ре мажор), представлена в эскизах и набросках в клавире. В основе музыки этой части лежит песня Атая «Ой, булбул» — «Ой, соловей». Страстная, полная неги и томления, тема поручена альту с его характерным тембром и экспрессивней, первые и вторые скрипки выдерживают педаль — звук соль в высоком регистре, образуя нежный колеблющийся фон, имитирующий тонкие трели соловья. Основная тема с широкими кварто-квинтовым и секстовым ходами как бы рисует всю полноту чувств в душе народного художника Атая:

Ты заставляешь меня грустить, соловей черноглазый.

Лучше очаруй меня, мой соловей, своим нежным голосом.



Почти полностью используя народную песню, автор слегка видоизменяет ее с целью более однородного ритмического пульса, более удобной квадратной структуры, типичной для симфонического развития. Живо экспрессивно звучащая тема Атая превращается у Тулеева в медленную тему. Изменения в основном коснулись начала (убраны длительные звуки) и каденции. Медленный темп и широкие квинто-секстовые скачки придают теме эпичность.

Однако мелодия Атая, несмотря на преобразования, словно бы взрывает изнутри традиционную форму, предлагая свой, народный импровизированный принцип развития вариантного типа. Так, Тулееву не удается полностью освободиться от переменности, она остается у него в чередовании четырех- и трехдольности, хотя и нет той часто перемен-

ной структуры, которая характерна для мелодии Атая. Все построение равняется девяноста тактам и являет собою пример воплощения народной музыки в симфоническую.

Второй раздел Анданте построен на грустной лирической теме. Ее небольшой диапазон, секвентное развитие, вращательное движение мелодии придают ей какую-то камерную интимность, тонкий лиризм.



Третья часть симфонии — Скерцо — имеет название «Атай в девичьем хороводе» (Виво, До мажор). Это — картина народного праздника, веселые жанровые сценки из жизни киргизов. Автор показывает Атая, окруженного любителями послушать прекрасное искусство народного комузиста и певца.

Скерцо написано в сложной трехчастной форме с кодой. Крайние части в свою очередь представляют простые трехчастные разделы. В их основе киргизская плясовая мелодия-наангыш.

Быстрый темп и настроение радости характеризует эту тему.



Середина — напевная минорная тема с переменным метром и секундово-терцовым строением мелодии. Эта грустная лирическая мелодия передает тоску по Родине.

Трио Скерцо — Анданте Каптабиле — основано на песне Атая «Жаштар» («Молодежь»). Народная мелодия дается полностью. Лишь подвижный её темп сменяется на медленный, и она становится певучей.

Медленно, певуче



Финал симфонии (Темп марша — Аллегро, Си бемоль мажор) написан в трехчастной форме с большой и самостоятельной кодой. Начинается он энергичной, в темпе марша, темой с характерным пунктирным ритмом «скачки». В основу ее легла широко распространенная «Песня о Панфилове» Атая.

Темп марша

Из минорной простой мелодии с постоянным двухдольным размером Тулеев сконструировал тему более сложную, приближающуюся по своему строению к народным напевам. Придав песне характер марша

и его структуру, автор делает ее мажорной, с пунктирным четырехдольным ритмом, переменным метром, расширяя диапазон ее развития, внося варьантные изменения.

Середина марша построена на танцевальной теме, с имитацией многозвучных комузовых аккордов на сильной доле и секвентным развитием. Она трижды проводится по тональностям квинтового круга.



Средняя часть финала — Модерато — основана на песне Атая «Сагынчы» («Тоска»). Автор сохраняет строение темы, изменив образ: из лирической широко напевной мелодии она превращается в веселую развернутую инструментальную тему, приближаясь к плясовой.



Переменный метр автор заменяет равномерным пятидольным размером, добавляя повторение мотивов, характерное для танцевальной музыки, воплощая таким образом народно-жанровое начало в финале.



После репризы звучит заключительный раздел-кода, основанный на теме Атая «Маш ботой».

В симфонии «Атай» поражает обилие мелодий, в основном, песни и наигрыши Атая, взятые как цитаты. Талант Тулеева заключается в том, что он умеет объединить совершенно различные темы, суммировать их интонации в развитии. Так например, в песне «Ой, булбул» он выделяет отдельные выразительные мотивы и строит на них всю вторую, лирическую часть симфонии, скрепляя ее разделы развитием этой темы.

Применения Тулеевым мелодий Атая, их образная трансформация, их изменения — это целая творческая лаборатория автора. Все темы делятся на несколько групп воплощения народного материала.

Первая группа — собственно цитата, где изменяется только темп (иногда она дается и без изменений). Это инструментальный наигрыш «Маш ботой», «Жаштар», «Күйдүм чок».

Вторая группа — автор вносит ряд изменений, но цитатная основа остается. Примеры — «Сагыныч», «Ой, булбул».

Третья группа — оригинальная тема, в которую внесены элементы народного напева. (Тема вступления, основанная на теме кюю «Памяти Ленина»).

К четвертой группе, пожалуй, будут отнесены темы, рожденные из квадратной структуры простых мелодий и приобретшие черты развитой народной пьесы, такие, как главная партия финала, основой которой послужила «Песня о Панфилове» Атая.

НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ НАД СТИЛЕМ А. ТУЛЕЕВА

В произведениях композитора воплотились лучшие черты киргизской симфонической музыки: глубина идейного содержания и яркая образность, органическая связь с народным искусством и преемственность традиций русского советского симфонизма. Содержание его музыки определяется многообразием художественных образов, а их характер — народно-жанровой основой.

Ведущей темой его творчества является героика, навеянная легендарным эпосом «Манас». Эпические образы, манера исполнения, попевки и речитация — все было творчески переосмысленно Тулеевым и применено в его симфонической музыке. Более современное истолкование эпоса, напоенное горячими событиями нашей эпохи, как бы связывает прошлое с настоящим.

К эпическим темам относятся темы вступлений — Первая симфония, «Героическая поэма» и другие. Эпическое входит и в некоторые лирические темы, отличающиеся величавостью и неспешностью развития, цельностью и монолитностью образов, повествовательной манерой изложения.

Лирика — яркая черта киргизского народного искусства. Глубоко и полно, во всем многообразии ее оттенков — от созерцания до драматизма — раскрывается она в творчестве Тулеева. Его выразительная

музыка живописует картины природы, без которой немислим весь уклад жизни киргизского народа.

Драматическое начало в симфонической музыке композитора рождается из глубин лирико-эпического и подчиняется ему как господствующему, вначале даже не имея самостоятельного тематизма. Вспомним фанфарные триоли в «Героической поэме».

Трудно представить симфоническую музыку Тулеева без элементов комического: нередко в ней присутствует тот особый, самобытный юмор, которым наполнены остроумные киргизские народные сказки. В качестве примера назовем Скерцо Первой симфонии.

Тулеев, пожалуй, больше всех сумел приспособить европейский сонатно-симфонический цикл к национальному искусству. Другая особенность — в своеобразной трактовке сонатно-симфонического цикла, в который органически вписались национальные формы киргизского фольклора. Поэтому принцип единого сквозного развития, характерный для сонатной формы (особенно разработочных ее разделов), уступает место повествовательности, сюитности. И мотивная разработка нередко заменяется вариационным принципом развития тем, распространенным в народной музыке.

Сонатному Аллегро обычно предшествует вступление, играющее во всем цикле драматургическую роль. Центральной частью цикла является первая часть, хотя по смыслу обобщения материала и выводов развития значителен и финал. Экспозиции тематически многосоставны. Три основные темы — вступление, главная и побочная партии — структурно завершены и как правило контрастны друг другу. Главные партии обычно героического плана, побочные — лирические темы, а темы вступлений — эпические. Героические главные темы образуются из волевых, напряженных интонаций и отражают черты инструментального киргизского фольклора. В большинстве случаев они являются темами оригинальными, кроме темы «Маш ботой» в симфонии «Атай». Побочные темы песенного склада, лирические, с периодической структурой. Чаще всего это цитаты народных песен. Они обычно участвуют или мало заметны в разработках, поэтому в экспозициях и репризах длительно проводятся в вариантно-полифоническом развитии. Связующая и заключительная темы как правило мало значительны. Основное внимание таким образом сосредотачивается на контрасте двух главных тем, точнее, двух основных разделов. Именно контраст-сопоставление, а не конфликтность свойственны экспозициям симфонических произведений Тулеева¹. Цельность же формы достигается за счет развития, вариантного преобразования тем, которое уже в экспозиции совершается весьма интенсивно, как импровизационное развитие в народной музыке.

Разработка является центральной частью сонатной формы в произведениях композитора. Им используются все три вида разработки музыкального материала: мотивное, вариационное и полифоническое развитие. Пожалуй, большее место занимают два последних. Обычно в разработках развивается материал главной партии, в кульминационные

¹ Аналогичное построение имеют симфонические поэмы А. Тулеева.

момента может проходить и тема вступления. Побочная же партия иногда участвует в разработке, будучи использована как «строительный» материал или целиком проходя в увеличении («Геронческая поэма»), чаще в вариантно-имитационном оформлении. Главная партия в первых частях симфонических произведений является ведущей и ее развитие и утверждение ее интонаций занимает большое место в форме.

Разработку автор строит по принципу волнового развития с длительной кульминационной зоной. Этим они напоминают подобные разделы в симфонических произведениях Чайковского. Но надо сказать, что волновой принцип развития с завершением в кульминационной точке остается типичным для музыки Тулеева не только в разработке, но и во всей первой части. Подобное тематическое развитие крупного плана подкрепляется полифоническими средствами. Нередко эпизоды разработки представляют собою довольно сложный полифонический раздел: фугу, фугато или стреттное проведение тем (Первая часть и финал Первой симфонии).

Репризы первых частей симфонических произведений А. Тулеева лаконичны и динамичны. Иногда лирическое в них преобладает в начале — например, зеркальные репризы в «Геронческой» и в «Праздничной» поэмах, — чтобы затем утвердиться героическому в коде. Нередко в репризах связующие и заключительные разделы сокращены, так как интонации основных тем сближаются. Затем следуют обширные коды.

Основой развития медленных частей является вариационность, так как в них использованы медленные лирические темы, близкие к народным.

В Скерцо, где нередко изображается народный праздник — той, национальное проявляется с наибольшей остротой и прежде всего — жанровым воплощением инструментальных народных песен кюю с их моторностью, ритмом «скачки», с большими потенциями, что соответствует характеру и структуре быстрых частей цикла. Яркие жанрово-бытовые народные сцены хорошо подготавливают торжественные монументальные финалы. В них Тулеев в основном использует сонатную форму, однако в развитии большую роль играет вариационность. Финал непосредственно через образы, интонационно-тематические связи и реминисценции тем соединен со всеми предыдущими частями и органично, как вывод, подытоживает их. Иногда в финал, как, например, в Первой симфонии, в сонатную форму входит фуга. В симфонии же «Атай» дается массовая сцена «Атай в хороводе».

Своеобразны окончания-коды драматических частей произведений Тулеева — это постепенное и длительное нарастание и завершение в кульминационной точке развития.

В симфонических произведениях композитора действуют разнообразные тематические связи. Большую роль играет, к примеру, вступление — сконцентрированный интонационный материал, из которого вырастают все темы произведения. Его лейтмотивная роль содействует единой линии сквозного развития — от одноголосного запева до обобщающих контрапунктических соединений. Не меньшую роль играет

и интонационное родство тем. Несмотря на контрастное сопоставление, эпические темы близки лирическим, драматические — героическим и т. д. Эти связи основываются на их народном происхождении и определяются лейтмелодическими интонациями, характерным движением мелодической линии, ладовым строем, интерваликой, опеванием ступеней. Их родство подкрепляется и едиными принципами развития, среди которых вычленение, секвенцирование, варьирование, полифоническая разработка. Сюда же входит и их оркестровое оформление: имитация народных инструментов, фактурные подголоски и так далее.

Народность — эстетический принцип всего творчества Тулеева. Это проявляется прежде всего в идейно-образной сущности его произведений как воплощение характера и духа народа, его вечного стремления к свободе, добру.

Это проявляется и в стилистике его музыкального языка — в комплексе жанрово-танцевальных и песенных тем, в мелодике, гармонии, полифонии, в фактуре, своеобразии ладов, переменности метра.

Истоки симфонической музыки композитора воплощают в себе и национальный характер, и интонации живой киргизской речи, и глубокое проникновение в демократические слои киргизского поэтического фольклора.

Основным же является использование фольклора музыкального. Принципы его претворения многообразны: цитирование, образное, жанровое и ладовое воплощение, использование структурных закономерностей народных песен и тангршей, их колористические средства.

Синтез этого национального и ярко индивидуальско-личного — такова основа музыки Тулеева.

Широко использует композитор в своем творчестве одну из ярких черт киргизской народной музыки — её программность. Стремясь сделать свое искусство понятным народу, он подражает киргизским акынам, которые создавали «средствами музыки определенную систему смысловых ассоциаций, обязательно вызывающих в воображении слушателей конкретные представления об определенном круге явлений реальной действительности»¹. Но с другой стороны, переломление программности в музыке Тулеева — это следование одной из лучших традиций мировой симфонической музыки. Его инструментальные произведения и, в частности, симфоническая музыка программны в широком, обобщающем значении этого слова. Ведь с этой точки зрения, как отмечал в свое время великий русский композитор П. Чайковский, «всякая музыка программна». Например, обобщенно воплощают в себе героику «Героическая поэма», Концерт для скрипки с оркестром, общее радостно-просветленное настроение — «Праздничная поэма». Эта обобщенная программа достаточно ясна. В других же произведениях, в симфонии «Атай», например, программа воплощается более конкретно.

¹ М. Тараканов. Статья «О программности в музыке» в книге «Вопросы музыкознания». М., Музгиз, 1954.

Национальное своеобразие тулеевской симфонической музыки наиболее полно проявляется в её мелодике. Она самобытна, основана на песенном и инструментальном киргизском фольклоре с его импровизационной стихией развития. Широкая и напряженная, насыщенная лирико-эпическими интонациями, она представляет собою довольно своеобразное явление.

Композитор широко применяет метод цитирования народных мелодий, конструирует темы из народных попевок и интонаций, сочиняет оригинальные темы в духе народных песен и наигрышей. Активно используя точные цитаты-наигрыши и песни народных певцов и музыкантов М. Куренкеева, А. Огонбаева, А. Бердыбаева, Д. Шералиева, он творчески переосмысляет их.

В Первой симфонии использован ряд народных песен, а во Второй — в основном цитаты песен и наигрышей Атая Огонбаева. Тулеев подходит к песенным цитатам не как к «застывшим документам эпохи, а как к живым интонациям» (Б. Асафьев). Например, радостное чувство полноты жизни, общение с любимым народом, выраженное в игре знаменитого певца и комузиста Атая, передано им с большим чувством в симфоническом воплощении.

Повлиял на мелодику Тулеева, как и на мелодику всех советских композиторов, современный фольклор. Постоянно развиваясь, народная песня чутко улавливает пульс нового времени — рождаются новые песни, в которых героические и гимнические интонации преобладают. Это — песни революции.

В симфонических произведениях Тулеева народная мелодия обычно, превращаясь в тему инструментального сочинения, сохраняет свой индивидуальный характер и образ (песни «Жаштар» Атая, «Түшүмдө» А. Бердибаева).

В других случаях сохраняются определенные интонации, метр, лад и структура. В-третьих, цитата становится средством художественного обобщения, как, например, наигрыш «Маш ботой» во Второй симфонии или «Чайкама» в финале Первой.

Характерный для музыки Тулеева прием образной трансформации тем разнообразен и гибок. Основная его цель — образное переосмысление народных мелодий. Порой они подвергаются полному изменению, переходя из одной образной сферы в другую, теряя свой первоначальный облик. Это переосмысление народной мелодии происходит сразу или на протяжении становления формы. Наглядным примером может служить песня «Мен каракөз», превращенная автором из протяжной в маршеобразную и ставшая главной партией первой части Первой симфонии. Но она переосмысливается и в процессе развития произведения. Так, во второй части симфонии она становится лирической темой.

Песня «Эсен бол» во второй части той же симфонии представляет лирико-эпическую тему с широким развитием и медленным темпом. Автор переосмыслил ее, хотя в первооснове это быстрая радостная мелодия. То же произошло и с песней «Түшүмдө»: из лирической она превратилась в мелодику комическую (Скерцо Первой симфонии).

Характерен для симфонических произведений Тулеева и лейтмотивный способ воплощения тем. Рождаясь из одного зерна и сохраняя общую интонационно-ладовую основу, они трансформируются и приводятся к одному обобщающему образу, героическому или эпическому. Приобретая оттенок монументальности, эти «сквозные» темы утверждают положительный идеал.

Есть темы в музыке композитора, которые, не являясь точными цитатами, очень близки к народным напевам и представляют собою собирательный образ-тему, состоящую из отдельных оборотов, попевок, характерных интонаций как напевных, так и речитативных. Несмотря на большое сходство с народной музыкой, эти симфонические темы принадлежат уже профессиональному искусству, и их интонационное становление идет более сложным путем. Подобным образом строятся героические темы, характерные для Первой симфонии и «Героической поэмы».

Киргизские народные напевы и наигрыши при эпически мягком характере имеют отдельные героические и волевые интонации. Примером могут служить пьесы типа «Ураан» и «Семетей».



Именно из их интонаций и попевок конструирует Тулеев свои героико-эпические и энергично-волевые темы, воинственные малосептимские скачки, имитирующие сигналы кернея, синкопированные, триольные и пунктирные попевки, а также особый энергичный импульс развития подобных инструментальных тем. В основе героических тем лежат и волевые попевки речитативного типа, заимствованные из эпоса «Манас». Киргизский фольклор повлиял на тулеевскую мелодику именно в смысле внесения кратких героических попевок речитативного склада, которые проникают даже в лирические темы.

Нередко исходным элементом развития всей темы Тулеев берет мотив или зерно (чаще из народной песни или наигрыша) с характерной интонацией в основе. Таковы мотив триоли и интонация малой септими во вступлении «Героической поэмы», квартовые интонации во всех лирических темах.

Во многих случаях такой мотив с секундовой, квартовой или септимальной интонацией играет важную драматургическую роль в становлении целого раздела, а порой и всей формы. В основе этих тем обычно лежит принцип длительного развития, характерный для народных мелодий. Их вариантное образование часто сочетается с тематическим обновлением. По этому принципу композитор строил многие лирические темы, например, побочную партию из первой части Первой симфонии. Ее длительное развитие происходит на основе вариантно-подголосочной фактуры.

Иногда бывает трудно обнаружить интонационное родство тем Тулеева с определенным народным напевом или наигрышем. Такие оригинальные темы, не являясь цитатами, напоминают народную музыку, передавая обобщенные образы народного творчества. Это характерно для героических и эпических тем автора, тем жанрово-бытового плана, прообразом которых являются плясовая наигрыш или напев. Подобное воплощение народного наиболее характерно для протяжных лирических тем, где действует принцип обобщения. Народная музыка, в основном это лирические несенные жанры, помогает автору воссоздать яркий национальный колорит и передать настроение, навеваемое образами спокойной умиротворенной природы.

Медленно 1 Голоса

Медленно.

Например, в Анданте Первой симфонии воплощена картинность киргизской природы: наступший напев звучит на фоне живописного пейзажа, а в побочной партии первой части типичная для киргизского народного искусства созерцательная статика. Особое значение в связи с этим приобретает в медленных лирических темах развитие. Учитывая эпическую широту и распевность лирических народных напевов, Тулеев развивает эти темы по принципу, близкому импровизационности,

получая образно-колористическую и процессуальную родственность своих тем с темами киргизского фольклора.

Автор активно применяет действенный метод песенного тематизма, одним из главных принципов которого становится «продление» напева. Это дает возможность в крупной сонатной форме получить широкое песенное, напряженное и непрерывное развитие музыкальной мысли. В подобных темах он использует в основном принцип вариационного развития, нередко обогащая его элементами полифонической обработки тем. Вначале тема проводится несколько раз в первоначальном своем виде, затем с вариантными изменениями, позднее активно варьируется, видоизменяясь и обогащаясь. В нее автор вносит ритмические, тембровые, фактурные и ладогармонические изменения.

Нередко в тулеевской музыке встречаются темы, пригодные для сложного полифонического развития и образования полифонических форм. Так, в финале первой симфонии главная партия в экспозиции является своеобразной прелюдией. Здесь как бы формируется будущая тема фуги. Ее тонико-доминантовое функциональное соотношение удобно для последующего проведения тонального ответа, типичного для классической имитационной полифонии («Чайкама» Куреикеева).

В использовании древних напевов-символов, воплощающих обобщенно-философский смысл произведения, Тулеев следует традициям русских композиторов. В таком смысле трактуется им древне-киргизские напевы-кличи типа «Ураан». Эти фанфарные призывы-темы органично вписываются в процесс формирования всего цикла и играют в произведении ведущую драматургическую роль (вступление «Геронической поэмы», вступление Первой симфонии и другие).

Народные и близкие к ним темы органически вписываются в музыку симфонических произведений Тулеева, интонационной основой тематизма которых является фольклор. И народная интонация, и народная песня стали средством музыкальной драматургии этих произведений. Песенность как совокупность стилистических средств народной культуры и специфически конкретного способа мышления киргизского народа стала одним из важнейших свойств стиля симфонической музыки композитора.

Ладогармонические особенности музыки Тулеева определяются также основами киргизского фольклора. Это тонико-доминантовые органые пункты, остинатный бас, колористическая окраска кварто-квинтовых созвучий, плагальность и так далее. Характерны для его музыки диатонические лады мажоро-минорной системы: миксолидийский, фригийский, дорийский и другие.

Соотношение тональностей в произведениях автора самое разнообразное — кварто-квинтовое, терцовое и секундовое. Присутствуют и пентатонические обороты. Владая широким диапазоном ладового мышления, Тулеев расширяет возможности лада, обогащая мажороминорную систему элементами натуральных ладов, широко применяя ладовую переменуемость, хроматику и целотоновые звукоряды.

Говорить о национальной гармонии можно только тогда, когда учитываются в ней особенности ладового мышления и звучания народного

инструментария. В основном киргизская народная музыка одноголосна. Но бывает, что двухголосие, а иногда и трехголосие образуется при игре на комузе и кыяке в виде органичного пункта или последований параллельных кварт и квинт, лежащих в основе строя этих инструментов. «Культура сольного пения ... обострила мелодическое мышление народа и тем самым создала предпосылки для постепенного перехода к полифоническому многоголосию»¹. Примером поисков народной гармонии в восточной музыке являются сочинения М. Глики, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина, М. Балакирева и многих других русских композиторов. Глинка, например, применял квартные созвучия, оstinатный бас, органичные пункты, имитации, встречные движения голосов.

Тулеев тоже активно применяет эти средства гармонии, содержащиеся в народном искусстве. Органичные пункты — тонический и доминантовый — одно из активных формообразующих средств его музыки. Применяет он и колоритные кварто-квинтовые созвучия. Достаточно назвать «Героическую поэму», в которой они являются основой фактуры. Оstinатность, имитация — также активные средства тулеевской музыки, особенно в медленных частях и лирических темах. Широко использует автор и хроматическое движение голосов. В «Героической поэме» этот прием образует негативную образную сферу.

Метро-ритмическое богатство народной музыки, основанное на ее импровизационной природе, находит полное воплощение в музыке Тулеева как своеобразная ритмическая драматургия². Роль метро-ритма необычайно велика в народной киргизской музыке. Характерные для нее триольность, синкопирование и пунктирность композитор активно воплощает во всех своих произведениях. Часто использует он и одно из специфических национальных свойств народной музыки — переменность метра. Это свойство метра служит преодолением квадратности построений и связано с особенностями стихосложения национальной киргизской поэзии. «Метрика киргизской музыки ... настолько капризна, изменчива и многообразна, что не дает возможности представить ее в виде типических схем»³. Но этим не исчерпывается все разнообразие ритма киргизского фольклора. Есть в нем и примеры четкой ритмической пульсации в песенных и танцевальных мелодиях. В народной киргизской музыке есть так называемый ритм «скачки». Он-то и используется Тулеевым в главной партии Первой симфонии, он играет большую роль в экспозиции и разработке ее первой части, рисуя картину кавалерийской атаки.

Полифония — одна из важнейших проблем киргизской симфонической музыки. Общеизвестно, что в народной музыке имеются разнообразные полифонические средства. В киргизской музыке, например, есть «прием имитации... Движение мелодии параллельными квартами

¹ В. Виноградов. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. М., 1961, стр. 32.

² Иногда даже лирические темы насыщаются активным ритмом и вовлекаются в общий вихрь разработочных разделов, как это имело место, к примеру, в разработке «Героической поэмы».

³ В. Виноградов. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, стр. 79—80.

или квинтами, гармонические сочетания, возникающие на основе этих интервалов, скрытая полифония, секвентные ходы, органнй пункт, остинатные последования, вариантная геторофония»¹. Тулеев широко использует различные виды полифонического развития: подголоски, имитацию, контрапункт, применяя и такие сложные формы, как fuga. Имитация и подголосочность употребляются в становлении тем лирического плана с распевным складом и народной основой музыки. Полифонический склад характерен и для фактуры его произведений, где бас мелодизирован, обилие подголосков способствует мелодизации и самой фактуры. Таким образом, полифония во всех ее видах, прочно основываясь на киргизском фольклоре, является активным формообразующим фактором в музыке Тулеева.

Оркестр автора самобытен и интересен. Это один из сильнейших компонентов его музыки. Хорошо зная национальный инструментарий, А. Тулеев воплощает его богатые краски и тембры, использует средства имитации народных киргизских инструментов — комуза, кыяка, сурная, кернея, чоора и других.

В музыке народов Востока поражает богатство тембров народных инструментов. Это чуть ли не самый важный компонент инструментальной народной музыки. «Кажется, что народная фантазия, стесненная ограничивающей гармонические возможности нетемперированной шкалой, искала компенсации в сфере политембровой звуковой палитры»². Наряду с сочным оркестровым tutti, воплощающим героико-драматические образы, музыке Тулеева свойственна своеобразная камерность звучания, применяемая им в определенных эпизодах, большей частью лирически-тихимых, контрастных первым и переданным в сравнении с ними скупыми средствами. По аналогии с камерной музыкой он часто индивидуализирует отдельные инструменты и даже группы с характерными тембрами. Интересны в музыке композитора звуковые нарастания, в которых инструментальное tutti образуется постепенным включением различных инструментов, звучание низких инструментов с их особым «философским» тембром и т. д. Оркестровка его героических произведений основана на активном звучании меди (Первая симфония, «Героническая поэма»), где мощное оркестровое tutti чередуется с эпическим звучанием валторн или пасторальной лирикой гобоя и флейты. Большое место в оркестровке занимает имитация народных инструментов: в главной партии первой части симфонии «Атай» и побочной партии «Геронической поэмы» имитируется звучание комуза, а лирические темы почти всех произведений озвучены нежным тембром пастушеского инструмента — чоора.

Таким образом здоровое, жизнерадостное мироощущение Тулеева воплотилось в музыке оптимистического плана, целиком основанной на киргизском фольклоре. Эта органическая связь помогла стать национально-самобытным его музыкальному языку и выявила творческую индивидуальность стиля его музыки. Она настолько близка по интона-

¹ В. Виноградов. Музыка Советского Востока. М., 1968, стр. 176.

² Там же., стр. 100.

ционному складу народной, что, кажется, целиком состоит из цитат. Но это не совсем так. «Просто это тот случай, когда композитор настолько «вырос» из народа, что и фантазия его принимает формы непосредственно народного музицирования»¹.

Воплощая образную конкретность и поэтически-высокую настроенность народной музыки, ее красочную мелодику и действенный ритм, а также динамически развивающуюся форму, Тулеев доказал, что в самой структуре киргизских народных песен и наигрышей заключаются неисчерпаемые возможности для симфонического развития.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Историческое значение творчества Аскара Тулеева определяется не только его заслугами в становлении киргизской симфонической и камерной музыки, но и в развитии всего профессионального искусства в целом: в прозорливости творческих планов, верности путей развития киргизской музыки, угаданных им, в том, что в его творчестве сформировались и закрепились основы музыкального национального языка.

Идейное содержание его музыки тесно связано с киргизским фольклором, что и определило реалистические черты эстетики автора. Развивая в своем творчестве традиции русской классики и искусство народных певцов и музыкантов Киргизии, А. Тулеев создал свой оригинальный композиторский стиль. Среди ярко национальных его произведений многие имеют несомненную художественную ценность.

Талантливая, ярко национальная музыка композитора признана киргизским народом. Его произведения исполняются по радио, в концертных залах и пользуются заслуженной популярностью. За успешную творческую работу и участие в декадах, за музыку, отражающую борьбу военных лет Аскар Тулеев награжден Верховным Советом Киргизской ССР грамотами и медалью «За доблестный труд в Великой Отечественной войне».

¹ Шахпазарова. О национальном в музыке. М., 1968.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

- В. Бельев. Музыкальная культура Киргизии. Из книги «Очерки по истории музыки народов СССР», М., 1963.
- В. Виноградов. Киргизская народная музыка. Киргизгосиздат, Фрунзе, 1958.
- В. Виноградов. Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР. СК. М., 1961.
- В. Виноградов. Музыка советского Востока. М., 1968.
- В. Виноградов. Музыка советской Киргизии. М., 1939.
- В. Виноградов. Киргизская ССР. Из серии брошюр под ред. В. Виноградова.
- В. Виноградов. Атай Огонбаев. Из серии брошюр «Народные певцы и музыканты». СК. М., 1960.
- А. Затаевич. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. СК. М., 1971.
- А. Затаевич. Исследования, воспоминания, письма и документы. Алма-Ата, 1958.
- История киргизского искусства. «Илим», Фрунзе, 1971.
- Национальное и интернациональное в искусстве, сборник статей АН Киргизской ССР, «Кыргызстан», Фрунзе, 1973.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ АСКАРА ТУЛЕЕВА¹

Симфонические произведения

- 1947 г. — Праздничная увертюра.
1948 г. — Лирические напевы.
1950 г. — Рапсодия.
1950 г. — Тянь-Шанские эскизы (симфоническая картина).
1952 г. — Шестое.
1954 г. — Героическая поэма, партитура, М. 1964.
1958 г. — Праздничная поэма.
1958 г. — Лирическая рапсодия.
1960 г. — Концерт для скрипки с оркестром.
1961 г. — Первая симфония.
1963 г. — Вторая симфония «Атай».

Камерно-инструментальные произведения

- 1952 г. — Струнный квартет на киргизские темы.
1952 г. — Две миниатюры для гобоя с фортепиано: импровизация «В горах» и «Та-нец девушки».
1953 г. — Колыбельная для скрипки и фортепиано.
1953 г. — Сюита для альта с фортепиано.
1953 г. — Трио для фортепиано, скрипки и виолончели.
1953 г. — Романс для скрипки с фортепиано.
1954 г. — Вторая сюита для струнного квартета.
1954 г. — Четыре пьесы для альта с фортепиано.
1954 г. — Квартет для деревянно-духовых инструментов.
1956 г. — Две пьесы для английского рожка с фортепиано: «Кавказские воспоминания», «Романс».
1960 г. — Пьеса для гобоя с фортепиано.

Вокально-хоровые произведения Вокально-симфонические

- 1942 г. — «Клятва», вокально-симфоническая поэма для голоса с оркестром.
1946 г. — «Киргизстан», кантата.
1954 г. — «Слушай, мир!», кантата.
1958 г. — Юбилейная кантата.
1959 г. — «Великая благодарность», кантата.
1958—1963 гг. — «Ленин», кантата.

Хоры

- 1944 г. — Хор акапелла «Кербенчинни ыры» («Песня караванщика»).
1952 г. — «Москва говорит», для солиста и хора, слова Э. Турсунова.

¹ Все произведения, кроме «Героической поэмы» находятся в рукописях.

- 1952 г. — «Партия», смешанный хор, слова М. Токтобаева, мелодия Ж. Шералиева.
 1955 г. — «Жар көрүү», хор аканелла.
 1955 г. — «Моя республика», хор аканелла.
 1955 г. — «Улуу жер», смешанный хор с оркестром.
 1958 г. — «Аравандын пахтасы», хор аканелла,
 «Карылык», обработка, слова и мелодия Токтогула¹.
 «Комсомо́л» — слова А. Токтомушева, песня для солистов и смешанного хора.
 «Сердце мира — Ленину», для хора с сопровождением.
 «Саянын», для хора с фортепиано, обработка мелодии Атая.
 «Октябрь», для смешанного хора, обработка мелодии Ж. Шералиева.

Песни²

- 1942 г. — «Говорит Москва», слова Э. Турсунова.
 1942 г. — «Акнжан», слова А. Тулеева.
 1950 г. — «Зууракан», слова Ы. Ворончихина.
 1950 г. — «Кыздын ыры» («Песня девушки»), слова К. Маликова.
 1951 г. — «Улуу марш» («Великий марш»), слова М. Элебаева.
 1952 г. — «Акыйнат», слова Т. Уметалиева.
 1952 г. — «Москва», слова А. Тулеева, русский перев. Д. Тонского.
 1952 г. — «Тыңчтык ыры» («Песня о мире»), слова А. Тулеева.
 1953 г. — «Лиракан», слова С. Эралиева.
 1953 г. — «Акбилек», слова Т. Шамшиева, русский текст Д. Тонского.
 1955 г. — «Токтобо!» («Не останавливайся!»), слова Э. Турсунова.
 1955 г. — «Бийчи» («Балерина»), слова Т. Уметалиева.
 1955 г. — «Бешик ыры» («Колыбельная»), слова А. Токомбаева.
 1955 г. — «Эмгек кызы» («Девушка труда»), слова Э. Турсунова.
 1956 г. — «Жеңекебай» («Моя тетушка»), слова К. Маликова.
 1958 г. — «Ой, джигит!», слова С. Жусуева.
 1958 г. — «Жаштар вальсы» («Молодежный вальс»), слова К. Тулебаева.
 1960 г. — «Гүлдөгүн, тыңчтык!» («Процветай мир!»), слова Сулайманова.
 1960 г. — «Кавалантиң акынды» («Грусть поэта»), слова А. Осмонова.
 1960 г. — «Өлбө, адамзат, өлбөгүн!» («Живи, человечество, живи») слова Э. Турсунова.
 1960 г. — «Күтөм сени» («Жду тебя»), слова М. Джангазиева.
 1962 г. — «Булбулдар сайрайт» («Поют соловьи»), слова Т. Уметалиева.
 «Мен — кыргызмын» («Я — киргиз»), слова Дж. Боконбаева.
 «Самолет», слова Э. Турсунова, детская песня.
 «Ашхабаддын ай кызы — Марина», слова А. Тулеева.
 «Секетбай» («Непаглядная»), слова и мелодия народные.
 «Түшүмдө» («Во сне»), обработка, слова и мелодия А. Бердибаева.
 «Биздин шаң» — «Наша радость», слова А. Токомбаева.

¹ Произведения написаны приблизительно в 50-е годы.

² Всего композитором написано 70 песен. Большинство из приведенных здесь вошли в сборник песен А. Тулеева, вышедший издательством «Кыргызстан» в 1976 году. Составитель сборника — Б. Алагушев.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Жизненный и творческий путь Аскара Тулеева	6
Вокальная музыка	9
Камерно-инструментальное творчество	25
Симфоническая музыка	32
Поэмы	32
Скрипичный концерт	39
Первая симфония	44
Вторая симфония	50
Некоторые наблюдения над стилем А. Тулеева	58
Заключение	68
Рекомендуемая литература	69
Список произведений Аскара Тулеева	70

Рита Лукьяновна Епифанова

АСКАР ТУЛЕЕВ

Служебный редактор *К. Д. Дуйшалиев*
Редактор *В. К. Оренбургина*
Художественный редактор *А. Байбориев*
Технический редактор *С. Чотиев*
Корректор *Л. Челюкова*

ИБ № 199

Сдано в набор 17/XII-1976 г. подписано к печати 26/VIII-1977 г. Д—00165.
Бумага типографская № 1, формат 70X90¹/₁₆, 4,5 физич. печ. л., 5,26
условн. печ. л., 5,14 учет.-изд. л. Тираж 2000. Заказ № 3661.
Цена 50 коп.

720002, ГСП, г. Фрунзе, ул. Советская, 170.
Издательство «Кыргызстан».

720461, ГСП, Фрунзе, 5, ул. Жигулёвская, 102.
Киргизполиграфкомбинат им. 50-летия Кыргызской ССР
Госкомиздата Кыргызской ССР.

