

**ПОРТРЕТЫ
БУРЯТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**



**Жигжит
БАТУЕВ**

КОНТРОЛЬНЫЙ ЛИСТОК
СРОКОВ ВОЗВРАТА

КНИГА ДОЛЖНА БЫТЬ
ВОЗВРАЩЕНА НЕ ПОЗЖЕ
УКАЗАННОГО ЗДЕСЬ СРОКА

Колич. пред. выдач.

3 ТМО Т. 2 млн. 3. 466—86



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ БУРЯТИЯ
УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ ЦЕНТР ПО ОБРАЗОВАНИЮ

О. КУНИЦЫН

ЖИГЖИТ БАТУЕВ

Очерк жизни и творчества

ВСТУПЛЕНИЕ

Прекрасна природа Бурятии — прозрачная голубизна неба, поросшие вековым лесом горы, бескрайние зеленые степи, сказочная синева Байкала... Но республика, отметившая свое 70-летие, гордится не только красотой гор, степей и озер — это край высокоразвитых промышленности и сельского хозяйства, науки и культуры.

Одним из замечательных достижений бурятского народа является национальная профессиональная музыкальная культура. Давно стало привычным, что в республике есть академический театр оперы и балета, филармония, несколько оркестров, ансамбль песни и танца, музыкальное отделение в институте культуры, музыкальное училище, десятки детских музыкальных школ, множество самодеятельных музыкальных коллективов на предприятиях, в учреждениях и учебных заведениях, как стало привычным, что бурятские певцы и танцовщики блестяще исполняют ведущие партии в классических и современных операх и балетах и успешно выступают на международных конкурсах, что музыка Бурятии известна далеко за пределами республики, что бурятские композиторы сами оказывают творческую помощь музыкантам других народов нашей страны.

Три фактора легли в основу интенсивного формирования бурятского музыкального профессионализма — забота государства о развитии национальных культур, дружественная помощь музыкантов других народов страны (в первую очередь, русского), богатейшая народная бурятская песенность. В республике всегда с уважением называют имена тех, кто заложил фундамент музыкальной культуры республики. Это фольклорист Б. Сальмонт, пианистка В. Обыденная, композиторы П. Берлинский, В. Морошкин, Р. Глиэр, М. Фролов, С. Рязуов, Л. Книппер, Б. Майзель, скрипач Н. Маторин, теоретики Н. Тихонов, Н. Угрюмов, дирижеры И. Рык, М. Бухбиндер, С. Огарев, Н.

Фотин, И. Чудновский, И. Айзикович, балетмейстеры М. Арсеньев, Т. Глязер, М. Заславский и многие другие.

Ныне в республике сложилась национальная композиторская школа. Союз композиторов Бурятии объединяет ныне три поколения национальных музыкантов. Композиторы республики овладели важнейшими жанрами современной музыки — оперой и балетом, ораторией и кантатой, симфонической поэмой и сюитой, камерными формами, песней. Их сочинениям свойственен ярко выраженный национальный колорит, крепкая связь с песенным фольклором, опора на народные традиции музицирования. Древнейшая ладовая основа бурятской музыки — ангеми́тонная пентатоника, развиваясь в композиторском творчестве, не только не теряет своей самобытности, но и обнаруживает новые выразительные возможности.

Говоря о музыке Бурятии, мы прежде всего называем имена трех композиторов старшего поколения, являющихся основоположниками бурятской профессиональной музыки. Это — Дандар Дампилович Аюшеев (1910—1971), Жигжит Абидуевич Батуев (родился в 1915 году) и Бау Базарович Ямпиров (1916—1989). Их лучшие сочинения вошли в золотой фонд музыкальной культуры Бурятии, первыми перешли рубежи республики. Эти три композитора обогатили национальный репертуар Бурятского оперного театра и других творческих коллективов республики, на их сочинениях учится музыкальная молодежь Бурятии.

Жигжит Абидуевич Батуев — автор многочисленных произведений, в том числе балетов, музыкальной комедии, симфонических и камерных пьес, хоровых сочинений, романсов и песен. Музыка Ж. Батуева свойственна яркая мелодичность, увлекательность ритма, тембровая красочность. Его сочинения постоянно звучат в Улан-Удэ, исполнялись они в Москве, Свердловске, Иркутске и многих других городах страны, а также в Монголии. Творчество талантливого бурятского композитора стало неотъемлемой частью духовной культуры народа Республики Бурятия.

1.

Жигжит Абидуевич Батуев родился 12 августа 1915 года в семье потомственных крестьян-скотоводов Дыжит и Бато, в улусе (бурятской деревне) Шана (ныне Кижингинского района

Бурятии). Многочисленная семья была бедной и уже шестилетним Жигжит начал трудиться, стал пастухом.

Улус Шана и в наши дни известен как одно из самых «музыкальных» сел в долине реки Кижинги, до сих пор фольклорные экспедиции записывают здесь интереснейшие фольклорные мелодии. Хорошо пели мать и сестры будущего композитора, восхищало его и пение молодого тогда Соднома Жигжитова, который еще и сейчас славится, как один из талантливых народных певцов-сказителей. Шестилетним начал свою «музыкальную карьеру» Жигжит Батуев. Хороший слух, крепкая музыкальная память, сообразительность помогали ему быстро впитывать фольклорные богатства, усваивать заветы мастеров устного народного творчества. В 9 лет он уже признанный участник, а нередко и победитель песенных состязаний-импровизаций, традиция которых в Бурятии уходит в глубокую древность.

Первая четырехлетняя школа открылась в улусе Шана только в 1926 году. Жигжит сумел окончить ее за один год, так как еще до школы научился чтению и письму у одного из немногих в улусе грамотных людей. Тяга к знаниям привела его затем в Хоринскую ШКМ (школу колхозной молодежи). И в начальной школе, и в Хоринске он был одним из самых активных и увлеченных участников школьной музыкальной самодеятельности. Еще с детства он свободно владел народными инструментами — смычковым хуром и духовой лимбой, в школе он берет в руки балалайку и домру, быстро осваивает их, играет в школьном оркестре, поет в хоре, настойчиво изучает музыку великих композиторов. Появляется и постепенно крепнет желание самому стать профессиональным музыкантом. С благодарностью вспоминает композитор о своем первом учителе музыки Иннокентии Гавриловиче Дадуеве.

В 1929—31 годах, когда в районах Бурятии проходила коллективизация, Ж. Батуев был руководителем агитационного коллектива, который разъезжал по улусам с программой из революционных и новых советских песен, а также небольших сатирических пьес, написанных «на злобу дня» молодым тогда еще писателем, будущим классиком бурятской советской литературы Х. Намсараевым. В пьесах в едких сатирических красках изображались враги новой жизни — ламы и кулаки. Ж. Батуев пел, играл на различных инструментах, выступал в небольших ролях, читал юмористические стихи. Способности музыканта, певца, агитатора, организатора были так очевидны, что юноше настоятельно советовали поступить в открывшийся в 1931 году в Верхнеудинске техникум искусств. Сначала Ж. Батуев идет в Кяхтинский педагогический техникум,

но завершив первый курс, окончательно понимает, что его призвание — музыка. В 1933 году он становится учащимся музыкального отделения Техникума искусств (несколько позже реорганизованного в театральном-музыкальное училище). Здесь он учится играть на трубе, играет в духовом оркестре на саксофонах и барабанах, в оркестре народных инструментов — на домбре. Одновременно поет в хоре республиканского радиокomiteта, выступает и как исполнитель народных песен. Еще не окончив техникум, сам руководит духовым и народным оркестрами на предприятиях Улан-Удэ.

Но вскоре молодой музыкант увлекается сочинением музыки, пишет песни и небольшие инструментальные пьесы. Одновременно с ним начинают занятия композицией Д. Аюшеев и Б. Ямпиров.

Сочиненная в 1934 году песня «Жаргал» («Счастье») на слова Ц. Галсанова была передана по Бурятскому радио. Песню заметили, она приобрела популярность, звучит она и спустя полвека, в наши дни. Незатейливый напев певцов и слушателей ясностью национального колорита, близостью к фольклорным истокам, живостью ритма (пример 1)¹.

Имела успех и «Песня о Ворошилове», текст которой тоже написал Ц. Галсанов. С этого времени композитора и поэта связывает тесная творческая дружба — едва ли не больше половины всех вокальных произведений Ж. Батуева написаны на слова Ц. Галсанова.

Национальные по стилю, напевные и выразительные песни Ж. Батуева вскоре звучат по всей республике. Он продолжает изучать теорию музыки под руководством композитора и теоретика Н. Н. Тихонова, наставника почти всех бурятских музыкантов старшего поколения. Большую пользу приносят ему труды по записи и обработке бурятских народных напевов — для хора, для голоса, для различных ансамблей.

Окончив училище в 1938 году с дипломом музыкального инструктора, Ж. Батуев продолжает заниматься в классе трубы. Работает хормейстером Бурятского радио, играет в оркестре бурятских народных инструментов республиканской филармонии и одновременно руководит духовым оркестром городского сада и самодеятельным музыкальным коллективом клуба стекольного завода.

Большая загруженность не мешает молодому музыканту продолжать занятия композицией. Еще в училище и в дальнейшем Ж. Батуеву помогал русский композитор В. И. Морозкин, один из основоположников бурятской профессиональной

¹ Нотные примеры см. в конце книги.

музыки. Он записал более ста народных мелодий, многие из которых блестяще обработал. На основе бурятского фольклора В. Морошкин создал ряд талантливых произведений — музыкальную драму «Эржэн» (на текст Н. Балдано и М. Эделя), симфоническую сюиту, камерные пьесы, песни. В. Морошкин был чутким педагогом, очень внимательно отнесся к Ж. Батуеву, сразу почувствовав его незаурядное дарование. Под руководством умелого наставника Ж. Батуев переходит от песен к более крупным формам, начинает сочинять для оркестра. Исключительно полезной для него была оркестровая практика — он исполнил партию трубы в симфоническом ансамбле училища, играл на национальных инструментах в оркестре филармонии, а в 1940 году был выдвинут дирижером-ассистентом этого оркестра. Работая с коллективом, Ж. Батуев много пишет для него — марши, танцы, обработки народных напевов. Почти все это было исполнено под управлением автора. В этот же период молодой композитор пишет несколько пьес для симфонического ансамбля театрально-музыкального училища.

1939-40 годы прошли для деятелей культуры республики под знаком подготовки к важному событию — первой Декаде бурят-монгольского искусства в Москве. Ж. Батуев активно участвовал в создании новых творческих коллективов, ездил по республике в поисках музыкально одаренной молодежи, занимался с начинающими. Его музыкальная деятельность оценивалась высоко: «Оркестром дирижирует бывший рядовой оркестрант, окончивший музыкально-театральное училище в Улан-Удэ, Жигжит Абидуевич Батуев. Это способный, вдумчивый и разносторонний музыкант. Прекрасный трубач, хурист, композитор, он быстро овладевает и дирижерским искусством»².

Декада открылась 21 октября 1940 года. На ней были показаны первая национальная опера «Энхэ-Булат-батор» М. Фролова, музыкальные драмы «Баир» П. Берлинского и Б. Ямпилова и «Эржэн» В. Морошкина, исполнялись пьесы для симфонического и национального оркестра, песни. Из сочинений Ж. Батуева на Декаде прозвучала пьеса «Саяны» для оркестра бурятских народных инструментов, третья часть коллективной сюиты (первую и вторую написали соответственно Д. Аюшеев и Б. Ямпиллов). В печати отмечалось, что музыка пьесы «колоритна, напевна и основана на подлинных национальных бурятских мелодиях»³. Исполнялись на Декаде и песни Ж. Батуева.

² Рык И. Народные музыкальные инструменты Бурят-Монголии // В кн.: Искусство Бурят-Монгольской АССР.— М.-Л.: Искусство, 1940. С. 84.

³ Поляновский Г. Композиторы Бурят-Монголии // Сов. музыка, 1940, № 10, С. 34.

В мае 1940 года Совнарком Бурят-Монгольской АССР принял постановление об организации Союза композиторов республики. В конце этого года Союз был создан. Вместе с русскими мастерами П. Берлинским и В. Морозкиным, молодыми композиторами Д. Аюшеевым и Б. Ямпилыовым Жигжит Батуев стал членом Союза.

В планах молодого музыканта было продолжение учебы. Он намеревался поступить в композиторский класс Свердловской консерватории, который вел профессор М. Фролов и где уже учились Д. Аюшеев и Б. Ямпилыов, но семейные трудности, а затем и наступление грозных лет Великой Отечественной войны отодвинули осуществление этого замысла.

В годы войны молодой композитор продолжал работу дирижера филармонии, став затем художественным руководителем республиканского ансамбля песни и танца. Преподавал в музыкальном училище и в детской музыкальной школе. Был участником концертных бригад, выступал в воинских частях и госпиталях.

В этот трудный период Ж. Батуев написал не много сочинений — музыку к пьесе П. Маляревского «Чудесный горшок», две рапсодии и еще несколько пьес для ансамбля бурятских народных инструментов, для духового оркестра, для фортепиано. Но все-таки процесс творчества не останавливался, накапливался практический опыт, закладывались пути в будущее.

2.

Послевоенные годы поставили перед музыкантами большие задачи. Страна налаживала мирную жизнь, заново начинали свою работу многие творческие коллективы. От композиторов республики ждали новых песен, новых сочинений самых различных жанров.

Активные занятия сочинением заставляют Ж. Батуева ощутить недостаток композиторской техники. В 1946 году Союз композиторов республики направляет его в Свердловскую консерваторию. Здесь под руководством педагогов-композиторов Б. Гибалина (композиция), Н. Хлопкова (гармония) и других Ж. Батуев увлеченно овладевает приемами сочинения музыки. Семейные обстоятельства вынудили его оставить консерваторию, но он продолжал заниматься самостоятельно и в 1947 году успешно сдал экстерном экзамены по основным музыкальным наукам в объеме трех курсов музыкального вуза. В дальнейшем

композитор неуклонно продолжал расширять свои познания.

Полезной школой для будущего балетного композитора стала работа в музыкально-драматическом театре, куда Ж. Батуев был приглашен в 1946 году в качестве дирижера. Под его управлением в театре шли два балета — классический («Корсар» А. Адана) и национальный («Бато» Д. Аюшеева). В прессе тепло отозвались о молодом дирижере.

Однако совмещение обширных обязанностей дирижера с занятиями композицией оказалось трудным и в 1947 году Ж. Батуев принял предложение возглавить городскую детскую музыкальную школу, директором которой он и пробыл более десяти лет, одновременно ведя в ней и все основные музыкально-теоретические дисциплины.

В эти годы Ж. Батуев писал преимущественно танцевальную музыку — пьесы в ритмах различных танцев для фортепиано, ансамбля бурятских народных инструментов, а затем и для симфонического оркестра.

Упорная работа по композиции, обширная практическая, в том числе исполнительская деятельность, «заряд» мастерства, полученный в Свердловске, расширение творческого кругозора помогли молодому бурятскому музыканту шагнуть на новую ступень. В конце 40-х годов появились сочинения, которые свидетельствовали о приближении творческой зрелости композитора.

Таковыми сочинениями стали Поэма-рондо (1947) для скрипки и фортепиано, симфоническая «Колхозная сюита» (1949), некоторые из песен.

Большим успехом стала его Поэма-рондо для скрипки и фортепиано (1946) — одна из первых камерных пьес в бурятском национальном стиле. Ж. Батуев периодически сочинял миниатюры для народных инструментов («Романс» и «Мелодия» для басового хура и другие). Накопившийся опыт позволил обратиться к более развернутой форме — это и была Поэма-рондо.

В основу пьесы положен пентатонический материал, родственный фольклорному — например, тема-рефрен, распевная и неторопливая, напоминает старинные улигерные мелодии (пример 2).

Тема первого эпизода представляет собой ёхорный наигрыш, а второй эпизод построен на материале в духе легкого изящного танца⁴.

⁴ Через три десятилетия композитор вновь обратился к найденной мелодии — она звучит в одном из эпизодов балета «Вечный огонь» (пример 60).

Ценное качество Поэмы-рондо, сразу выделившее ее среди сочинений Ж. Батуева того времени,— довольно интенсивное развитие главной темы-рефрена. Уже в первом разделе пьесы композитор ведет ее от одноголосного (как в народной певческой практике) изложения через гармоническое (тема на фоне фигураций фортепиано) к полифоническому — мелодия отдана фортепиано, а скрипке поручена контрапунктирующая линия. Во втором проведении рефрена тема переносится в высокий регистр и поддерживается уплотненной фактурой фортепиано, а в третьем расчленяется на отдельные фразы, между которыми вводятся виртуозные построения у скрипки. Правда, линия развития не всегда цельна, частная смена фактуры ощущается временами как «пестрота».

Есть в Поэме-рондо и еще один элемент, который воспринимается, как национально-окрашенный,— подражание обычным приемам игры на хуре в небольшой каденции, завершающей первое проведение рефрена.

Поэма-рондо долгое время входила в концертный репертуар скрипачей республики, в том числе народного артиста БурАССР Н. Маторина, первого исполнителя почти всех национальных скрипичных произведений. Не забыта она и в наше время.

«Колхозная сюита» (первоначальным ее названием было «Колхозный праздник») явилась первым зрелым крупным сочинением бурятского композитора и важной вехой на его пути к балету — большая часть музыкальных образов сюиты отличается ясно выраженной танцевальностью. Сюита представляет собой цикл из четырех красочных музыкальных зарисовок жизни и быта современного бурятского колхозного села. В ней, по словам автора, отразились и воспоминания юности, и впечатления от поездок по республике, и образы родной композитору природы Забайкалья. Слушая яркую, мелодически обаятельную музыку «Колхозной сюиты», нельзя не ощутить горячей влюбленности композитора в свой край и в свой народ.

«Колхозная сюита» впервые прозвучала в Улан-Удэ 14 июля 1950 года в исполнении оркестра Бурятского оперного театра под управлением автора.

В «Колхозной сюите» во многом уже сложился творческий почерк Ж. Батуева — его мелодическая манера, тяготение к простым и ясным формам, увлечение колористическим варьированием музыкального материала, стремление к разнообразию оркестровых красок.

Преобладание танцевальных образов в «Колхозной сюите» связано еще и с тем, что первоначально эта музыка предназна-

чалась для хореографического воплощения в республиканском ансамбле песни и танца, с которым композитор поддерживал постоянную творческую связь. Это же обстоятельство определило и конкретную образность музыки «Колхозной сюиты», отразившуюся в программных названиях каждой из ее четырех частей.

Позже Ж. Батуев рассказывал об истоках замысла сюиты: «В жизни бурят танец всегда играл большую роль. Я помню танцевальные вечеринки, на которых присутствовал еще в детстве. В танце народных умельцев всегда есть темперамент, юмор, ловкость. И мне хотелось передать эти черты народного танца в симфонической музыке. Я использовал здесь и подлинные народные танцевальные наигрыши, а чаще это мои мелодии, как бы подсказанные народными мастерами танца»⁵.

«Утро в колхозе» — так назвал композитор первую часть сюиты, живописную музыкальную картину пробуждающегося колхозного села. Неторопливый, задумчивый напев флейты, открывающий часть, воспринимается как «пасторальный» образ — легко представить себе пастуха, импровизирующего на лимбе⁶ (пример 3).

Основную тему части (ее форма — трехчастие) излагает гобой при поддержке струнных, играющих пиццикато. Это легкая и изящная танцевальная мелодия, удивительно обаятельная в своей простоте и непритязательности. Нередко в концертном зале приходилось видеть, как звучание «утренней мелодии» вызывало на лицах улыбки — слушатели ощущали жизнерадостность, простодушную «лукавинку», вложенные композитором в этот яркий образ (пример 4).

В новых проведениях тема обретает новые оркестровые «наряды» — расширяется состав, добавляются контрастные мелодические линии у струнных, у валторны.

Начало середины первой части выделяется энергичным унисоном струнных — это первая тема (подлинный народный напев), вторая тема середины представляет собой свободный вариант первой (пример 5).

В изложении той и другой мелодии композитор подчеркивает черты маршевости. Напористость второй темы усилена тем, что она проводится с элементами имитации.

В репризе первой части первая тема (утренняя мелодия) появляется в новых красочных тембровых вариациях. Особенно выделяется своим колоритом последнее проведение — мелодию

⁵ Выступление в передаче Бурятского радио 4 окт. 1978 г.

⁶ Бурятский народный духовой инструмент типа флейты.

играют струнные и деревянные с «подголосками» трубы и виолончелей.

Вторая часть «Колхозной сюиты» — тоже танец, но танец медленный, лирического плана. Композитор дал части программное название «Танец пастухов».

Мелодия в духе старинного лирического напева поручена кларнету и оттенена «пустыми» созвучиями струнных и флажолетам арфы (пример 6).

Подхваченная струнными она звучит широко и распевно, а затем постепенно как бы «растворяется» в прозрачных волнах пассажей арфы.

Середина части более подвижна, в ней интенсивно развита лаконичная попевка (первое проведение — у кларнета). В заключительном эпизоде, переданная трубам, она приобретает черты торжественной приподнятости. Реприза первой темы существенно сокращена. Добавлена здесь и новая оркестровая краска — флажолеты скрипок.

Музыка «Танца пастухов» ведет к зрительным ассоциациям — легко представить себе под ее звучание элегический вечерний пейзаж, остановившихся на ночлег пастухов, негромкое пение одного из них, к которому, задумавшись, прислушиваются остальные.

Полна задора, радостной энергии третья часть сюиты — «Молодежный танец». Возможно, это зарисовка молодежной вечеринки, когда танец чередуется с веселыми рассказами, прерываемыми взрывами молодого смеха.

Первая тема части — подвижная, скерцозно-танцевальная (ее ведет гобой с легкой поддержкой струнных) — несколько напоминает мелодию из «Утра в колхозе» (первой части сюиты), но отличается большей живостью и импульсивностью (пример 7).

Эти черты усиливаются во втором проведении темы — здесь она поручена струнным и деревянным с опорой на аккорды медных.

Середина части — еще один жанровый образ, легкий, подвижный марш. Композитор очень удачно изложил этот эпизод — струнные, деревянные и ударные четко «выстукивают» маршевый ритм, на фоне которого энергично ведут мелодию, переключаясь между собой, труба и валторна. Нельзя не вспомнить один из жанров монгольского песенного фольклора — так называемые, «возгласные напевы», которые строятся по диалогическому принципу.

В репризе третьей части первая тема вновь варьируется.

Призывно звучит лаконичная попевка медных, открывая четвертую, заключительную часть «Колхозной сюиты», получив-

шую название «Урожайная пляска». Часть написана в форме рондо, а рефреном является оживленная тема в духе народного танцевального наигрыша (пример 8).

Национальный (пентатонический) склад мелодии как бы распространяется и на тембровую сторону — звучание флейты соло напоминает здесь лимбу.

Первый эпизод части носит шуточный характер, возникающий от сопоставления в мелодической линии коротких нот с продолжительными (струнные с поддержкой деревянных) (пример 9).

Второй эпизод выделен замедлением темпа. Его тема изложена в форме свободной имитации (гобой и кларнет).

Завершает часть рефрен в мощной звучности всего оркестра, а к теме добавлен выразительный «подголосок» у валторны.

Как видим, объединяющим принципом в «Колхозной сюите» служат танцевальный характер тематизма, преобладание пентатонической основы (лишь в двух мелодиях наблюдается выход за пределы ангемитонного звукоряда). Скрепляет целое и тональный план (первая и последняя части написаны и ре мажоре, остальные в подчиненных ему тональностях — си минор во второй и соль мажор в третьей).

Пентатоническая мелодика в бурятском народном стиле вызвала к жизни и некоторые гармонические приемы — квартско-квинтовые созвучия (хотя в основе — терцовая аккордика), вариационные приемы развития. Вместе с тем, Ж. Батуев нередко обращается в сюите к полифоническим приемам — контрастному совмещению тем, имитациям. Нередки и органые пункты. Небольшой («парный») состав оркестра использован умело, удачно сопоставляются соло и оркестровые группы.

Со дня своего первого исполнения и до нашего времени «Колхозная сюита» пользуется неизменной любовью слушателей. Безусловно, трудно не поддаться очарованию этой простой музыки. Сюита имела успех и за пределами республики — исполнялась в Москве, Иркутске, Свердловске, Улан-Баторе, вошла в первую программу созданного в 1959 году Вьетнамского симфонического оркестра. В 1961 году записана на грампластинку симфоническим оркестром Всесоюзного радио (дирижер А. Белоусов). Музыка «Колхозной сюиты» не раз использовалась в хореографических постановках. В авторском переложении вошла в программы оркестра бурятских народных инструментов Бурятского радио и телевидения и не раз звучала под управлением самого композитора.

Преподавательская работа в детской музыкальной школе и в музыкальном училище закономерно вела к мысли о необходимости пополнять учебный репертуар в национальном стиле. Надо было, чтобы ученики, особенно те, кто рос в отдаленном улусе, не отрываясь от привычной «пентатонической почвы» могла усваивать азы игры на фортепиано и других инструментах.

Так возникли многочисленные фортепианные пьесы Ж. Батуева — вальсы, бурятские танцы, программные зарисовки. Среди последних особенную популярность приобрела, сочиненная в 50-е годы, миниатюра «Лунная ночь», замысел которой, по словам композитора, возник под впечатлением поездки на родину — в долину Кижинги. Распевная мелодия пьесы неторопливо разворачивается на фоне плавных фигураций (пример 10).

Нередко композитор обрабатывал для фортепиано танцы своих балетов. Так например, колоритная пьеса «Танец птиц» возникла на основе эпизода из балета «Цветы жизни», есть удачные переложения и номеров из балета «Во имя любви».

«Лунная ночь», «Танец птиц», вальсы и другие фортепианные пьесы Ж. Батуева уже не одно десятилетие занимают прочное место в репертуаре детских музыкальных школ Бурятии.

1949 год был для композитора плодотворным. Кроме упомянутых сочинений, он написал симфоническую «Детскую сюиту», марш и еще несколько пьес для оркестра национальных инструментов, несколько хоровых и сольных песен. Все это звучало в республике, имело успех. Недаром композитор назвал для себя 1949 год — годом творческих удач, отмечая, что в произведениях этого периода он «стремился выразить светлые, жизнеутверждающие идеи социалистического строя, отразить многообразие и разносторонность духовной жизни людей нашей эпохи»⁷.

Композитор обдумывал планы сочинения балета. Уже готово было либретто — его написал танцовщик Ц. Бадмаев по материалам цикла газетных очерков «Всадник с сумкой книгоноши», опубликованных в «Бурят-Монгольской правде». И хотя замысел этот не был осуществлен и до первого балета Ж. Батуева оставалось еще немало времени, осознание стремления писать именно балетную музыку не могло не стимулировать новых творческих поисков молодого композитора.

⁷ Батуев Ж. Год творческих удач // Бурят-Монгольская правда, 1950, 1 янв.

В конце 1950 года в Москве проходили Вечера бурят-монгольской литературы и искусства. В Центральном доме композиторов состоялся большой концерт из произведений молодых национальных авторов — Д. Аюшеева, Ж. Батуева, Б. Ямпилова. Звучали кантаты, камерные пьесы, песни. Творчество Ж. Батуева было представлено сюитой для скрипки и фортепиано, несколькими песнями, в том числе «Богатой долиной» на слова Ц. Галсанова.

Многое было оценено положительно — сама направленность творчества бурятских композиторов, их стремление отразить современную тематику, свежесть и колоритность музыкального языка, связанного с фольклором.

Но вместе с тем, было немало и критических отзывов. Говорилось о недостатках композиторской техники. Ряд замечаний был высказан и журналом «Советская музыка». Одобряя, например, мелодику скрипичной сюиты Ж. Батуева, С. Корев упрекал композитора в том, что он «ограничивается ее многократным, по существу чисто экспозиционным изложением без развития»⁸. Говорилось и о некотором однообразии фактуры, свойственном сочинениям всех бурятских композиторов, в частности, о пристрастии к инструментальному дублированию голоса в песнях и других вокальных жанрах.

Критические высказывания были, конечно, с благодарностью приняты и стали стимулом дальнейшей работы.

Ж. Батуев особенно увлекся песенным жанром. Расцвет бурятской массовой песни наступил именно в 50-е годы, были созданы многие лучшие песни Ж. Батуева и его коллег по творчеству Д. Аюшеева и Б. Ямпилова. Наиболее удачные песни тех лет и в наши дни не утратили своей популярности.

Определилась тематика песенного творчества Ж. Батуева — он пишет песни о Ленине, Коммунистической партии, социалистическом строительстве, дружбе народов. Широко отражены в его песнях жизнь и быт народа Советской Бурятии, образы природы Забайкалья, лирика, юмор.

Природный дар мелодиста в песнях Ж. Батуева проявился с особенной силой. Композитор всегда умел найти оригинальную мелодию, запоминающиеся мелодические обороты, увлекательный ритм. «Мои песенные мелодии,— рассказывал компо-

⁸ Корев С. Музыканты Бурят-Монголии в Монголии // Сов. музыка, 1951, № 3. С. 73.

зитор позже,— приходят обычно сами, неожиданно начинают звучать в сознании — остается только записать их»⁹.

Среди «песенных удач» Ж. Батуева в начале 50-х годов¹⁰ прежде всего надо назвать его лирическую песню «Колыбельная» на слова Ц. Галсанова. Своей исключительной популярностью, не проходящей с годами, «Колыбельная» обязана очень выразительной, напоминающей лирический народный напев, мелодии с характерными для бурятского мелоса квартowymi интонациями, сочетающимися с излюбленным композитором трехдольным размером. Свежо звучит и прозрачное сопровождение фортепиано. А целое складывается в трогательный образ матери, склонившейся над маленьким сыном (пример 11).

Стала популярной, благодаря своей мелодической красоте, песня «Мой край» на слова классика бурятской советской литературы Х. Намсараева. Широкий, большого диапазона напев напоминает народные лирико-эпические мелодии. Вальсовый ритм придает песне особенную плавность и мягкость (пример 12).

Типичны для батуевского творчества и песни в ясно выраженном ритме бурятского народного танца-хоровода ехора. Такова его «Шуточная песня» на слова Ц. Галсанова. Четко ритмованная мелодическая линия, намеренно незатейливый аккомпанемент, легкие фигурации в отыгрышах создают настроение беззаботного веселья. Те же выразительные средства использовал композитор в песне «Приехал мой милый» (слова Ц. Дамбаева) и других.

Значительный творческий рост бурятских композиторов выявил проведенный в Улан-Удэ всего через четыре года (в апреле 1955 года) первый смотр творчества композиторов Бурятии. Пять дней шли симфонические и камерные концерты, звучали произведения П. Берлинского, В. Морошкина, Д. Аюшеева, Ж. Батуева, Г. Дадужева, Б. Ямпилова, С. Рязова.

Ж. Батуев показал на смотре «Колхозную сюиту», целый ряд фортепианных пьес (в исполнении учащихся музыкального училища), квартет для ансамбля бурятских народных инструментов, песни «Колыбельная» (слова Ц. Галсанова), «Сибирь, принимай москвичей!» (слова И. Капустина), «Мой край» (слова Х. Намсараева) и другие.

В прессе было отмечено тяготение композиторов республики к крупным формам, к сложным приемам развития. К творческим удачам были отнесены сюита «Весна в колхозе» Д. Аюшеева, «Эпическая поэма» Б. Ямпилова, «Колхозная сюита» Ж.

⁹ Выступление в передаче Бурятского радио 13 июня 1978 г.

¹⁰ Первый вариант песни был создан в конце 30-х годов.

Батуева («отличавшиеся свежестью интонационного языка,— говорилось в рецензии,— близкого к народному творчеству, светлым характером, ясностью оркестровки») ¹¹. Большой успех имели песни Ж. Батуева — они, по словам рецензентов, «напевны, лирически выразительны и, благодаря своей простоте и доходчивости, легко запоминаются слушателями» ¹². И наконец, в центральной прессе рекомендовалось «поддержать обращение Ж. Батуева к таким, к сожалению, не всегда достаточно ценным нашими музыкантами жанрам, как военно-оркестровая музыка и педагогические пьесы для детей и юношества. Ему принадлежит непритязательно простые, но ясные и мелодически привлекательные марши для духового оркестра и множество основанных на народной музыке педагогических произведений, которые охотно играют воспитанники детской музыкальной школы и музыкального училища в Улан-Удэ» ¹³.

Успех на смотре не мог не окрылить, Ж. Батуев с новыми силами работал над рядом сочинений. Вскоре пришли и новые творческие удачи — оркестровая сюита «Симфонические эскизы» и хоровая сюита «Мы за мир!»

В начале 50-х годов в ансамбле песни и танца возникла мысль поставить вокально-хореографическое представление, которое воспроизвело бы на сцене сухарбан — бурятский народный летний праздник-состязание. Большим успехом пользовалась постановка на музыку «Колхозной сюиты» Ж. Батуева, поэтому и сочинение музыки «Сурхарбана» тоже решено было поручить ему.

Композитор принял это предложение с энтузиазмом — он уже вполне осознал свое тяготение к жанровой музыкальной изобразительности, к картинности музыкальных образов. Вдохновляла и популярность «Колхозной сюиты».

Труд композитора оценен в республике очень высоко: «Музыка Жигжита Батуева представляет собой ряд ярких художественных образов, ярких сюжетных танцев.

На мажорных интонациях построена тема праздничного ликования народа, в стремительных ритмах передается дух головокружительных скачек, рельефно выраженные музыкальные характеристики даются сильным, ловким борцам. Композитор талантливо обработал несколько народных мелодий, которые

¹¹ Кондратьев С., Корев Ю. На пути творческого подъема // Бурят-Монгольская правда, 1955, 6 мая.

¹² Там же.

¹³ Корев Ю. Совершенствовать мастерство // Сов. культура, 1955, 30 авг.

всегда исполняются на сурхарбанах. Они удачно вписаны в общую многокрасочную ткань вокально-танцевальной сюиты»¹⁴.

Талантливая музыка вызвала к жизни яркое хореографическое решение. Поставленная балетмейстером М. Арсеньевым вокально-хореографическая картина «Сухарбан» долгие годы неизменно вызвала восторг зрителей и в Бурятии, и во время гастролей ансамбля «Байкал», а затем и на Второй декаде бурятского искусства и литературы в Москве в 1959 году. Корреспонденты республиканской газеты сообщали из Москвы: «Музыка «Сурхарбана», написанное композитором Ж. Батуевым, мелодична, основана на народных песнях, хорошо передает настроение праздника. Вся эта танцевальная сюита пронизана оптимизмом, жизнерадостностью [...]. И скачки всадников, и схватки борцов, и стрельба из луков — все эти неизменные атрибуты сурхарбана, показанные в интересных по замыслу и отлично исполненных танцах, вызвали восторг зрителей. Казалось, что сюда на сцену филиала Большого театра пришел бурятский народ в своих красочных нарядах и воссоздал чудесный и милый сердцу каждого забайкальца кусочек жизни родного края»¹⁵.

Еще раньше, в 1955 году, композитор на основе музыки «Сурхарбана» написал симфоническую сюиту, получившую название «Симфонические эскизы» и неоднократно исполнявшуюся в Улан-Удэ, а также за пределами республики.

В сюите «Симфонические эскизы» — четыре части, слушая которые легко представить себе красочные картины народного праздника. Как и в «Колхозной сюите», в «Симфонических эскизах» в основе лежат жанровые образы — различные народные танцы (ёхор, сюжетные танцы-пантомимы), марш, песня. Эти ключевые образы контрастно чередуются с лирическими эпизодами. Как всегда, композитор проявил большую мелодическую изобретательность. Но особенно «Симфонические эскизы» привлекательны богатством и разнообразием ритмики, в чем, очевидно, сказалось первоначальное прикладное предназначение музыки сюиты, как канвы для хореографического представления.

Первая часть — «Сухарбан» — рисует торжественное шествие участников народного праздника. Светла и жизнерадостна тема в характере марша, в мощной звучности всего оркестра (пример 13).

¹⁴ Мадуев Н. Ансамбль «Байкал». — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1980. С. 40—41.

¹⁵ Сергеев В., Сосновская Э. Светлое, красочное; жизнеутверждающее искусство // Правда Бурятии, 1959, 9 дек.

Композитор после первого же проведения темы начинает ее развитие — меняется оркестровое изложение, к основной мелодии добавляются полифонические голоса, что создает ощущение тематической насыщенности, полноты изложения мысли.

Кроме основной маршевой темы, в начальном разделе первой части есть еще две. Одна — незатейливая по складу, в равномерном чередовании длительностей, — исполняется валторной в сопровождении струнных и флейты, вторую отличает подвижность и импульсивность ритмического рисунка.

Середина первой части более спокойна и уравновешенна по характеру. В ней мягко и просветленно звучит диалог кларнета и флейты, затем к этим инструментам присоединяются со своими «подголосками» струнные.

В репризе все три темы первого раздела даны в новом красочном изложении.

На редкость образна вторая часть сюиты — «Состязание борцов». Это зримая картина выхода народных богатырей — баторов-борцов, исполнения ими традиционного ритуала приветствия друг друга и зрителей и, наконец, самой борьбы.

Призывные фанфары начала второй части словно бы возвещают о начале состязаний. Первая тема части, исполняемая в унисон фаготами и трубами, звучит тяжеломерно, с шутилой торжественностью. Неожиданные акценты на слабых долях придают ей несколько комический оттенок, как бы рисуя особенную, немного нарочитую походку состязающихся (пример 14).

Тема борцов проводится несколько раз в различных оркестровых вариантах, причем каждое ее проведение обрывается на кульминации и вновь звучат призывные фанфары — закончилось одно состязание, вызывается следующая пара борцов.

В середине второй части тема борцов звучит вновь, но иначе — мягче, приобретая лирический оттенок.

Контрастом к предыдущим частям выступает третья (медленная) часть сюиты — «Лирическое воспоминание». Композитор так рассказывает о ее содержании: «Когда я задумал этот лирический эпизод, мне представлялся образ пожилого человека, который, глядя, как веселится на сурхарбанах молодежь, вспоминает и свою молодость. Вспоминает те далекие годы, когда и он был сильным и ловким, легко усмирлял самых строптивых коней, без промаха попадал стрелой в середину цели, без усталости плясал любимый ехор. Старик делится своими воспоминаниями о прошлом и к его словам с уважением и громадным интересом прислушивается молодежь»¹⁶.

¹⁶ Из передачи Бурятского радио 23 окт. 1978 г.

Третья часть начинается широкой певучей мелодией, напоминающей старинные улигерные напевы. Ее играет солирующая виолончель на фоне прозрачных аккордов арфы (пример 15).

Основную тему исполняет дуэт гобоев. Движение параллельными квартами, пустые квинты оттеняют национальную окраску этой незатейливой мелодии (пример 16).

В середине третьей части, прорезая фон струнных, звонко и весело солирует труба.

Композитор сократил репризу, а завершил часть варьированным проведением темы вступления («темы воспоминаний»).

Четвертая (заключительная) часть «Симфонических эскизов» пронизана ритмом ехора. Ж. Батуев так и назвал эту часть («Ехор») и построил ее на чередовании лихих плясовых наигрышей, красочном сопоставлении групп оркестра.

Первый раздел части (она трехчастна) построен на двух темах. Вторая из них является вариантом темы первой части сюиты. Здесь она иначе гармонизована (пример 17).

Композитор интенсивно развивает ее — полифонически сочетает с первой темой раздела, варьирует ее оркестровое изложение.

Тема середины более спокойна и напевна, но и она интересно развивается. В частности, отметим ее каноническое проведение (пример 18).

Темпераментное, полнозвучное возвращение ехорных тем (реприза) завершает финальную часть сюиты.

«Симфонические эскизы», как и «Колхозная сюита», очевидно, относятся к жанрово-картинной ветви бурятской оркестровой музыки, тематизм сюит близок к народному (есть и цитирование), непритязателен, носит выраженную национальную окраску. Такой характер тематизма определил обращение композитора преимущественно к приемам вариационно-колористического развития. Встречаются и полифонические приемы — элементы имитации, канон (пример 18).

Обе сюиты очень популярны в Бурятии, нередко исполняются, звучали на вечерах бурятской музыки в Москве и Свердловске.

Патриотическую тему Ж. Батуев отразил в хоровой сюите «Мы за мир» (1956) на слова Д. Жалсараева. Сюита представляет собой четырехчастный цикл, части которого по складу близки массовым патриотическим песням композитора — им свойственна мелодичность, ясность изложения, простота форм.

Первая часть сюиты — «Песня о партии» — приобрела самостоятельное значение, постоянно исполнялась в республике¹⁷. «Песня о партии» дает хорошее представление о стиле патриотических песен Ж. Батуева. Открывает часть энергичный запев низкого мужского голоса (пример 19).

Ему отвечает хоровой подхват в плотном аккордовом сложении с характерными звучностями «пустых» кварт и квинт. Энергию вносит и маршевый ритм оркестрового сопровождения.

Вторая часть — «Наша колхозная ГЭС» — построена на стремительно быстром движении. Четкость почти танцевального ритма, перекичка хоровых голосов, подчеркнутые акценты (возгласы «Эх!») складываются в образ живых и радостных трудовых будней.

Плавная, в вальсовом ритме, по-батуевски обаятельная мелодия звучит в третьей части — «Дружба народов». Ограничившись в ней женской группой хора, композитор изобретательно строит хоровую партию — основную тему ведут сопрано, поддержанные свободными имитациями альтов. Небольшая каденция флейты открывает второй раздел части, где движение вальса ускоряется, а основная тема украшена фигурациями деревянных инструментов.

Четвертая часть — «Песня о мире» — решена композитором в духе традиционной массовой песни. Лапидарная мелодия, волевой ритм марша, сурово-сдержанный колорит оркестра (преобладают медные) — это образ народа, стремящегося к миру и готового встать на его защиту.

Сюита «Мы за мир» показала, что Ж. Батуев свободно владеет хоровыми ресурсами, широко использует выразительные возможности хора. Сюита неоднократно исполнялась и приобрела популярность.

4.

Увлечение танцевальной музыкой, настойчивая работа над симфоническими сюитами и различными пьесами в танцевальных ритмах закономерно привели Ж. Батуева к мысли о балете. К тому же, в национальном по стилю хореографическом произведении очень нуждался Бурятский театр оперы и балета, готовившийся к проведению в Москве второй Декады национального искусства.

Ж. Батуев не мог быть уверен в том, что сумеет написать

¹⁷ Записана на пластинке «Мелодии Бурятии» (33Д-031995).

первое для себя произведение крупной музыкально-сценической формы в сжатые сроки (до Декады оставалось не более года), поэтому решено было обратиться к форме творческого соавторства¹⁸. По рекомендации комиссии музыки народов СССР при Союзе композиторов в качестве соавтора был приглашен композитор Борис Сергеевич Майзель. Ж. Батуев и Б. Майзель впервые встретились в Москве, а затем долгое время провели в Рузе, в Доме творчества композиторов, где и была написана партитура балета «Во имя любви».

Ведущим в работе был, конечно, Б. Майзель, как старший (он родился в 1907 году) и более опытный (к этому времени он был уже автором балета «Снежная королева» по Г. Андерсону, четырех симфоний, неоднократно исполнявшихся, ряда симфонических пьес).

Совместная работа русского и бурятского композиторов была подлинно творческим содружеством. Позже Б. Майзель вспоминал: «Личное общение с Батуевым было для меня приятным и поэтому в творческой работе мы быстро нашли общий язык. Работа наша протекала с самого начала в атмосфере дружбы и взаимного движения»¹⁹. Столь же тепло вспоминает о днях совместного труда и Ж. Батуев.

По воспоминаниям бурятского композитора, соавторы вначале наметили подробный план будущего сочинения, выбрали ряд подлинных бурятских народных мелодий, сочинили свои мелодии в национальном стиле. «Затем,— вспоминает Б. Майзель,— каждый из нас самостоятельно писал эскиз будущего эпизода. Сравнивая эскизы, мы выбирали лучший вариант, внося в него поправки с двух главных точек зрения. Батуев высказывал свои соображения о том, насколько данный эскиз близок к национальным особенностям бурятского фольклора, я же указывал на возможность разных гармонических решений, возможность включения того или иного контрапункта и т. д.»²⁰

Хорошо организованная творческая работа, дружеский настрой соавторов позволили им завершить балетную партитуру в довольно короткий для такого масштабного произведения срок.

Идея сюжета «Во имя любви» принадлежала известному бурятскому певцу Л. Линховоину и была подробно разработана применительно к хореографическому спектаклю балетмейстером М. Заславским. В либретто правдиво отразилась жизнь бурятского народа в мрачные времена господства собственни-

¹⁸ В этот же период в соавторстве Л. Книппера и Б. Ямпилова создавался балет «Красавица Ангара».

¹⁹ Из письма Б. Майзеля автору книги от 4 марта 1977 г.

²⁰ Там же.

ков-нойонов и формирования феодализма. Авторы либретто, конечно, не стремились к полной исторической достоверности, но изображенные ими события убедительно передают колорит далекой эпохи²¹.

Либретто «Во имя любви», безусловно, одно из лучших либретто в бурятском балете — в нем определены характеры основных персонажей, ясно просматриваются две драматические линии — лирическая (любовь Сэсэг и Зоригто) и героическая (борьба народа с произволом нойона). Развитие этих линий дано в тесной взаимосвязи и оттеняется рядом колоритных жанровых эпизодов.

Переводя содержание либретто на язык музыки, композиторы сумели найти запоминающиеся музыкальные характеристики персонажей, создали красочные музыкальные картины жизни и быта бурятского народа.

Балет открывается небольшим вступлением. Тремоло струнных в высоком регистре, лаконичная попевка валторны воссоздают поэтичную картину ночи в степи (у костра люди слушают древнее предание о верной любви красавицы и смелого охотника). Виолончели задумчиво интонируют певучую мелодию — это первое проведение темы любви Сэсэг и Зоригто. В своем полном виде тема прозвучит позже, в дуэте влюбленных (пример 23).

Оживленным танцем юношей, вернувшихся из леса и рассказывающих своим подружкам о происшествиях на охоте, начинается действие. Тема танца — незатейливая мелодия в энергичном ритме — в дальнейшем будет характеризовать народ в различных эпизодах действия (пример 20).

Подруга главной героини, девушка Гэрэл подразнивает своего приятеля Зэбэ, который черезчур расхвастался своими охотничьими успехами. Гэрэл танцует, изображая козу, которая якобы провела охотника. Скерцо «Коза и четыре охотника», воссоздающее традиции народных сюжетных танцев, отличается особенно блестящей и изобретательной инструментальной — на фоне пиццикато всей струнной группы, к которой затем присоединяются арфа и ксилофон, чередуются звуковые арабески кларнета и флейты (пример 21).

Вновь танцуют молодые охотники. Возвращение их тапца оттеняет выход и изящную вариацию главной героини балета — Сэсэг, ожидающей возлюбленного (пример 22).

²¹ Жестокий и коварный нойон Далю похищает прекрасную девушку Сэсэг и намерен силой сделать ее своей женой. Охотник Зоригто, возлюбленный Сэсэг, при поддержке народа сражается с феодалом, чтобы освободить девушку. Сэсэг гибнет в решительном бою, заслонив любимого своим телом от стрелы, пущенной врагом.

Дует девушки и охотника построен на теме их любви. Эта неторопливо льющаяся распевная мелодия — одна из самых ярких мелодических находок авторов балета. Национальное начало (пентатонический лад) органично сочетается в теме любви с чертами мелодики классического балетного адажио — характерный «взлет» на сексту (типичная «романсная» интонация), пластичность развертывания, непринужденность ритмического рисунка. Обогащают тему и отказ от строгой ангемитонности (ход «до-си»). И наконец, чрезвычайно впечатляет найденное композиторами тембровое решение, благодаря которому весомо усилился национальный колорит темы — ее играют (в унисон) солирующая виолончель и бурятский струнный щипковый (плекторный) народный инструмент чанза. Близкая к человеческому голосу певучесть виолончели и характерный вибрирующий звук чанзы слились в неповторимом по своеобразию тембре (пример 23).

Сэсэг и Зоригто поглощены своим чувством и не замечают, что из укрытия за ними тайно наблюдают нойон Далю и его приспешник Жоробхой. Нойон делает знак, его воины обрушиваются на беззащитный улус, грабят и убивают его жителей.

Резким контрастом теме любви выступает лейтмотив Далю, рисующий зловещий образ деспота-феодала. В теме Далю есть обычные для «отрицательных» музыкальных образов неустойчивость интонаций, механичность ритма, жесткость гармонических комплексов, однако композиторы не отказались от национального элемента и нашли его в фольклорном начале, используя в качестве темы Далю старинную картежную песню. Музыковед Н. Угрюмов определил характер этой мелодии как «драчливый», поясняя, что ее «пели преимущественно богачи во время игры в карты, обычно кончавшейся дракой»²². Мелодия эта строится на монотонном повторении короткой попевки в ограниченном диапазоне с тупо-настойчивым возвращением к одному звуку. Композиторы отыскали для темы Далю впечатляющий оркестровый «наряд» — низкий регистр тубы, удары там-тама с опорой на тритоновый органичный пункт литавр. Этот комплекс выразительных средств складывается в образ, исполненный грубой, безжалостной и тупой силой, и, вместе с тем, несущий в себе дух бурятской старины (пример 24).

В финале первой картины балета (оставшиеся в живых жители улуса, и в их числе Сэсэг, уведены войнами Далю, избитый и бесчувственный Зоригто брошен на дороге) появляется новый, очень яркий вариант темы любви — перенесенная в

²² Угрюмов Н. Музыка Советской Бурятии // Искусство Бурятской АССР. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1959. С. 163.

минорный лад и порученная английскому рожку, она звучит со скорбной элегичностью (пример 25).

Вторая картина балета рисует события, происходящие в богатом шатре Далю — феодал готовится к свадьбе, решив сделать красавицу Сэсэг своей женой. Для композиторов это стало поводом создать большую разнохарактерную сюиту, воспроизводящую старинные обряды. Это — сценка «Борьба за подушку», «Танец с блюдом», «Танец масок» и другие. Своей яркостью выделяется «Танец шаманов» — блестящий образец воспроизведения экстатического характера древнего действия-колдовства. Мелодия строится на развитии лаконичной попевок, как бы «вращающейся на месте». Остинатный ритм, жестко звучащие параллельные трезвучия у труб, грохот ударных (литавры, тарелки, малый барабан) складываются в обобщенный образ далекого прошлого (пример 26).

Картину завершает эпизод освобождения Сэсэг — Зоригто с друзьями вырывает любимую из рук нойона.

В третьей картине, входящей во второе действие балета, стремительно сменяются события — Сэсэг и Зоригто, укрывшись в горах, радостно встречают вместе утро (симфоническая картина «Восход солнца»), но близка погоня, посланная Далю. В неравном бою погибают друзья Сэсэг и Зоригто, а сами они доставлены на расправу к нойону. В музыке этой картины чередуются многие из уже звучавших тем.

Четвертую картину балета открывают зловещие диссонансы засурдиненных валторн. В этой музыке ощутимы тревога и беспокойство — она повествует о решении разъяренного Далю казнить Зоригто.

Далю всерьез увлекся Сэсэг и уговаривает ее стать его женой. Лейтмотив нойона в дуэте с девушкой появляется в очень неожиданном облике — он звучит мягко и задушевно (гобой на фоне струнных), выражая неподдельное чувство тирана к его прекрасной пленнице (пример 27).

Такая трансформация одного из главных лейтмотивов музыки балета значительно обогатила образ Далю, он перестает быть односторонним («балетный злодей») — противоречивость чувств придает персонажу большую жизненную достоверность.

Сэсэг отвергает домогательства нойона и тот, откинув полож шатра, показывает девушке приготовления к казни Зоригто: «Если она не станет женой Далю, юноша умрет страшной смертью». Это один из самых драматических эпизодов музыки балета: в резком «единовременном контрасте» проводятся две темы — распевная (струнные инструменты), рисующая страдания Сэсэг, сопоставлен с остродиссонирующей (медные) «темой смерти» (пример 28).

Чтобы спасти любимого, Сэсэг соглашается стать женой Далю. Нойон приказывает привести Зоригто и с насмешкой объявляет юноше, что он свободен: «Сэсэг больше не любит тебя, она любит теперь меня». Зоригто не верит, но Сэсэг подтверждает слова нойона. В драматическом эпизоде «Зоригто проклинает Сэсэг» (юноша не понимает происходящего и думает, что девушка изменила их любви) на фоне «пульса» литавр и мрачных созвучий тромбонов трубы напряженно «выкрикивают» минорный вариант темы любви. И снова — теперь в экспрессивном звучании струнных — этот вариант темы разрабатывается в бурном «Танце отчаяния», рисуящем душевные страдания Сэсэг.

В финале четвертой картины стремительно чередуются события — Гэрэл проникает в шатер Далю (напоминает о себе ее тема), отдает союзу одежды Сэсэг и помогает ей бежать, пытается убить вошедшего Далю, но тот успевает перехватить ее руку с кинжалом. Нойон приказывает казнить ее вместе с Зоригто — вновь грозно диссонирует «тема смерти».

Тем временем народ, терпение которого истощилось, собирает силы, чтобы пойти войной на ненавистного нойона. В большей сцене, открывающей пятую картину (это третье действие балета), разрабатывается энергичная, в четком напористом ритме тема народа (пример 29).

В лесной лагерь восставшего народа прибегает измученная Сэсэг. В оркестре солирующая виолончель экспрессивно поет тему любви — девушка рассказывает о готовящейся казни и призывает народ спасти Зоригто и Гэрэл.

Завершающий пятую картину эпизод композиторы назвали «Танец гнева». Энергичная в народном складе мелодия, четкий ритм марша, звучность медных духовых инструментов, поддержанных ударными, складываются в устремленный и волевой образ народа, поднявшегося на борьбу (пример 30).

В начале шестой (заключительной) картины балета напоминает о себе зловещее диссонирование «темы смерти» — Далю дает знак начать казнь Гэрэл и Зоригто. Ворвавшийся народ освобождает их (в оркестре энергично разрабатываются интонация темы народа). Зоригто вызывает Далю на поединок. Для этого эпизода композиторы нашли новый, героического плана вариант темы любви (ее играют медные инструменты). Через всю сцену поединка проходит напряженный пунктирный ритм, резкие аккорды словно бы изображают лязг мечей. Зоригто наносит нойону смертельный удар — внезапная остановка движения, долгая пауза и короткий нисходящий хроматический ход тромбонов в низком регистре рисуют последние конвульсии и смерть жестокого тирана...

Народ разгоняет войско Далю и приветствует своего героя. Зоригто счастлив, он не замечает, что приспешник поверженного нойона Жоробхой, спрятавшись, целится в победителя из лука. Сэсэг окликает юношу, но тот не слышит. И тогда она встает на пути стрелы, заслонив своим телом любимого. Страстно звучит тема любви у скрипок и альтов, отражая душевный порыв Сэсэг, отдавшей свою жизнь во имя любви.

Зоригто подхватывает пронзенную стрелой девушку. Чуть слышно, в прозрачном звучании солирующей скрипки, словно последний вздох умирающей Сэсэг, проводятся тема любви (пример 31).

Народ, воодушевленный подвигом Сэсэг, смело глядит в будущее — так можно истолковать завершающий балет музыкальный образ, в котором легко узнать новый — гимнически-торжественный — вариант темы народа (пример 32).

Как видим, музыкальная драматургия балета Ж. Батуева и Б. Майзеля «Во имя любви» опирается на классические традиции. В соответствии, например, с делением персонажей на два враждебных лагеря в партитуре балета две сферы интонаций и две группы лейтмотивов. В положительную сферу входят тема любви главных героев, их индивидуальные темы, тема народа. Эту сферу объединяет непосредственная опора на бурятский песенный фольклор, что выражается в широком мелодическом дыхании (претворение народной лирической песенности) или увлекательности ритма (претворение народности танцевальности). В итоге весь музыкальный материал положительной сферы воспринимается как глубоко национальный.

Этой сфере резко контрастирует сфера отрицательных персонажей, выразительные средства которой сконцентрированы в теме Далю.

Контраст двух интонационных сфер, двух групп лейтмотивов и, прежде всего, двух тем — темы любви и темы Далю (может быть, ее можно было бы назвать «темой зла») определил драматургическую действенность в партитуре балета «Во имя любви». Поэтому необходимо проследить взаимосвязанное развитие двух главных лейтмотивов.

В первой картине темы экспонируются в непосредственной близости (дуэт Сэсэг и Зоригто — марш воинов Далю). В конце дуэта безмятежный колорит темы любви омрачается (за влюбленными тайно наблюдает Далю). В финале первой картины тема любви существенно преобразована (охотник узнает о похищении девушки) — сменилась ладовая окраска темы (минор вместо мажора) и оркестровый тембр. Вернувшись к своему первоначальному облику в начале второго акта (девушка и охотник вновь вместе), тема любви обретает трепетно-

взволнованный характер в сцене погони. Здесь же обостряется и тема Далю — вместо чистой квинты «рамкой» ее начального мелодического оборота становится квинта уменьшенная. Яркий лирический вариант темы Далю (пример 27) появляется, как отмечалось, в сцене его обращения к Сэсэг (нойон испытывает непривычное для себя чувство любви).

Непосредственное «столкновение» двух тем происходит в одной из кульминаций музыкально-сценического действия — в сцене самопожертвования Сэсэг (она ради спасения жизни любимого принимает любовь Далю, но Зоригто, не понимая ее игры, проклинает девушку). Здесь обостренные интонации темы нойона чередуются с оборотами темы любви, а в эпизоде проклятия полифонически сочетаются в одновременности.

И наконец, в финале балета тема любви вытесняет тему зла, что выражено в гимнически величавом варианте любовной темы в мощном звучании всего оркестра. Напомним и впечатляющее «послесловие» — тему любви, чуть слышно (ppp) исполняемую скрипкой соло.

Менее интенсивно, но в достаточной степени, развивается и другой тематический материал. При этом основные линии обрамляются жанровыми эпизодами, которые усиливают национальный колорит целого (народные обряды), а также вносят дополнительный контраст.

Наличие двух сфер музыкальных образов, двух групп лейтмотивов, линий действия и противодействия говорит об использовании авторами музыки балета приемов классической музыкально-сценической драматургии. Вместе с тем, «Во имя любви» не является подражательным произведением, традиции классики наследуются творчески, благодаря переносу их на почву бурятского национального пентатонического мелоса.

Балет «Во имя любви» Ж. Батуева и Б. Майзеля — яркое и самобытное произведение, безусловно, вошедшее в «золотой фонд» национальной музыки Бурятии.

Постановку балета «Во имя любви» в Бурятском театре осуществил талантливый балетмейстер, один из основоположников бурятской национальной хореографии Михаил Самойлович Заславский. Первым его опытом в национальном репертуаре была постановка балета С. Рязова «Свет над долиной» в 1955 году, ставил он и многочисленные концертные танцевальные сцены, настойчиво разрабатывая национальное танцевальное начало. Вспоминая период работы над постановкой балетов «Красавица Ангара» и «Во имя любви», М. Заславский рассказывал: «...тогда я объехал всю республику, побывал в Агинском, Усть-Ордынском национальных округах. Помню, была сенокосная страда. Все были очень заняты. А по ночам

молодежь, старики и старухи показывали мне свои танцы. Фотограф старался их запечатлеть. Побывали в музеях Бурятии, Читинской и Иркутской областей, разговаривали с этнографами, знакомились с национальными обычаями, предметами быта, песнями, костюмами бурят. Очень помогло знакомство с живописью и скульптурой. Оттуда — положение рук, положение ног в танце. Эти материалы, эта поездка стали для меня источником творчества на многие годы»²³.

Авторы балета и его постановщик «держали экзамен» на второй Декаде бурятского искусства и литературы в Москве, открывшемся 27 ноября 1959 года. Бурятский театр привез в столицу классику — «Князя Игоря» А. Бородинна и три национальных произведения — оперу «Побратимы» Д. Аюшеева и Б. Майзеля, балеты «Красавица Ангара» Л. Книппера и Б. Ямпилова, «Во имя любви» Ж. Батуева и Б. Майзеля.

В концертах декады исполнялись две части «Колхозной сюиты», фрагменты из балета «Золотая свеча» (над ним начали работу Ж. Батуев и Б. Майзель после завершения «Во имя любви»), многие песни Ж. Батуева, а его «Песня о партии» в мощном звучании хора и пяти солистов — Б. Балдаков, В. Бамбацыренов, Л. Линховоин, В. Манкетов и А. Серов — завершила заключительный концерт Декады в зале филлаала Большого театра СССР. На музыку Ж. Батуева были поставлены многие номера в программе национального ансамбля песни и танца.

Большой успех выпал и на долю балета «Во имя любви». В столичной прессе высоко оценивались и музыка балета «Ясность музыкальных характеристик и тем, свежий и яркий национальный колорит помогли постановщикам и исполнителям создать масштабный спектакль, вылепить запоминающиеся реалистические образы»²⁴), и сюжетная канва («перед нами оживает старинная легенда. И хотя персонажи отделены от нас дымкой далекого прошлого, все они [...] близки нам потому, что воплощают значительные черты человеческого характера — прямоту и искренность, человеколюбие и отвагу, стремление к справедливости и добру»²⁴), и работа постановщика («молодой, активно и плодотворно работающий балетмейстер в двух последних своих балетах во многом успешно решает проблему создания национального спектакля и проявляет себя как талантливый и своеобразный художник»²⁵).

Труды композитора, его творческий взлет были высоко оце-

²³ Правда Бурятии, 1973, 3 янв.

²⁴ Эльяш Н. Два бурятских балета // Сов. культура, 1959, 5 дек.

^{24а} Луцкая Е. Быль и легенда // Сов. Россия, 1959, 8 дек.

²⁵ Эльяш Н. Цит. статья.

нены — Указом Президиума Верховного Совета РСФСР от 25 декабря 1959 года Жигжиту Абидуевичу Батуеву было присвоено почетное звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

5.

В дни, когда в Бурятском театре еще шли репетиции балета «Во имя любви», Ж. Батуев и Б. Майзель, вдохновленные очевидным успехом первого своего совместного труда, начали работу над новым балетом — это был балет «Золотая свеча» в клавире завершенный в 1958 году.

Либретто его было написано Х. Намсараевым и Г. Цыдынжаповым. Известный писатель, основоположник бурятской советской литературы, известный режиссер, основоположник бурятского театра, обратились к сказочно-легендарному сюжету, восходящему к народному эпосу, к улигерам. Среди действующих лиц балета «Золотая свеча», Серебряная свеча, Желтая, Голубая и Зеленая птицы, злой волшебник Харахан и другие традиционные персонажи древнего бурятского эпоса. Среди реалий сюжета — живая вода, мертвое царство Харахана, волшебный источник.

В балете на сюжет, связанный с бурятским эпосом, композиторы вновь обращались к национальным по характеру средствам музыкальной выразительности. Есть в «Золотой свече» и цитирование фольклорного материала (как например, в танце девушек из первого действия, где звучит старинный свадебный напев).

Вместе с тем, музыка «Золотой свечи» значительно острее в гармоническом отношении, чем в первом балете Ж. Батуева и Б. Майзеля. Возможно, здесь сказалась аллегоричность сюжета, а также и опыт работы с пентатоническим материалом, приобретенный в балете «Во имя любви». Гармонический колорит музыки «Золотой свечи» определяют сложные многосложные комплексы, нередко неожиданные тональные сдвиги, красочные модуляции.

В качестве образца гармонического стиля «Золотой свечи» приведем отрывки из жанрового эпизода «Стрельба из лука» (а), Танца птиц (б), симфонической картины «Мертвое царство Харахана» (в) (пример 33).

Большой тонкостью и красочностью отличается инструменталка балета — много ярких соло и интересных сочетаний.

Однако высокие качества музыки «Золотой свечи» не были оценены по достоинству, в связи с тем, что художественный совет театра не одобрил либретто балета, найдя в нем, по словам Ж. Батуева, черты мистицизма и «апологию феодального

века». Насколько это заключение было справедливым, судить сейчас не представляется возможным, так как текст либретто утерян и полностью восстановить его не удалось. Композиторы, завершив клави́р, инструментовали только первую картину балета. На этом работа прервалась и в дальнейшем Ж. Батуев и Б. Майзель к ней не вернулись, о чем нельзя не пожалеть, поскольку художественная ценность музыки «Золотой свечи» безусловна. Хочется выразить надежду, что переработка старого либретто или же новый сюжет принесут талантливой музыке достойную участь.

6.

Балет «Цветы жизни», написанный Ж. Батуевым в 1960 году на либретто М. Заславского, стал важным этапом в творчестве бурятского композитора уже потому, что это была его первая самостоятельная большая балетная партитура. Творческое сотрудничество с Б. Майзелем было очень полезным, Ж. Батуев многое почерпнул для себя, он, по воспоминаниям Б. Майзеля, активно воспринимал опыт старшего товарища, «проявлял живейший интерес и углубленное внимание ко всем моим предложениям и замечаниям в процессе создания клави́ра и партитуры»²⁶. Ж. Батуев, как показала партитура «Цветов жизни», овладел средствами музыкальной выразительности, практически освоил приемы музыкальной драматургии балета.

Сюжет балета «Цветы жизни» напоминает народную легенду. В нем отразился традиционный образ народного героя-батыра, который сражается с силами зла и побеждает благодаря поддержке Родины и народа. Вместе с тем, сюжет балета подчеркнуто аллегоричен. М. Заславский, будучи балетмейстером-постановщиком «Цветов жизни», построил либретто как вереницу красочных танцевальных номеров, лишь условно связанных сюжетом. Поэтому в этом либретто все-таки мало действительности, нет подлинного драматизма²⁷.

Работа над балетом «Цветы жизни», так же, как над следующими балетами, шла по строгому плану. Композитор обсуждал с балетмейстером общий замысел спектакля, затем намечался характер каждого танца, необходимый ритм, временная продолжительность каждого эпизода. «Иногда приходилось,—

²⁶ Из письма автору книги от 4 марта 1977 г.

²⁷ Краткое содержание. Смелый Батор в день своего совершеннолетия узнает от матери, что коварный Дракон, желая завладеть Мечтой, отнял у Матери ее дочерей — Радость, Гордость и Красоту, превратил их в драгоценные камни и подарил Мечте. Батор побеждает Дракона, согревает своим сердцем Мечту, закованную в лед, и возвращает Матери ее дочерей.

вспоминал Ж. Батуев, — спорить с постановщиком. Например, когда балетмейстер требовал квадратности строения, а я слышал их иначе, построенными более свободно. Или, например, его не устраивала резкая смена размера и т. д. А для себя в предварительной работе я хочу ощутить внутренний мелодический ритм каждого эпизода. Это — главное»¹⁸. Из этого высказывания видно, что бурятский композитор прочно воспринял традиции совместной работы балетмейстера и композитора, выработанные балетной классикой.

Выбирая музыкальный тематизм для будущего балета, композитор стремится исходить, прежде всего, из потенциальных возможностей той или иной мелодии в качестве материала для развития. Затем намечается общий план сопоставления и развития тем, избранных в качестве лейтмотивов балета. Затем «намечаются кульминационные точки всего произведения, которые являются узловыми моментами музыкальной драматургии, соответствующими кульминациями в сценическом действии. Эпизоды между ними строятся на нарастании или спаде напряжения. Таким образом, в развитии музыкального материала наблюдается ряд «волн», приводящих к «вершинам». Это придает целому убедительность»²⁹. Думается, что такой, несколько «конструктивный», подход к работе помогал композитору, особенно в начальный период его балетного творчества.

Тематический материал балета «Цветы жизни» преимущественно национален (пентатоничен) по колориту. В этом балете мелодическая одаренность Ж. Батуева проявилась, может быть, в наибольшей степени. Достаточно вспомнить такие мелодические находки композитора, как лирико-эпический напев темы Матери (пример 34), как энергичный лейтмотив Батора (пример 36), как лирический вариант этого лейтмотива (пример 40), а тема вальса из «Цветов жизни» (пример 35) до наших дней остается одной из самых популярных и любимых мелодий бурятской музыки.

Пентатонический материал составляет положительную сферу музыки балета. Композитор не использовал в ней подлинных народных напевов, но сумел достичь ощущения национальной определенности. Характеристика отрицательных персонажей — Дракона, Огонь-птицы, Грома — лишена национальной характерности. В ней преобладают средства, призванные создать образы «колючие», зловещие — диссонантность, неустойчивость, напористая механичность ритмов. Как видим, компо-

²⁸ Кунницына И. Музыкальная драматургия балетов Ж. А. Батуева // Музыкальная культура Бурятии. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд. 1967. С. 64.

²⁹ Кунницына И. Цит. соч. С. 65.

зитор использует приемы, знакомые ему по балету «Во имя любви». Эта связь была закономерна и помогла Ж. Батуеву достичь впечатляющих результатов.

Первому действию балета «Цветы жизни» композитор послал небольшое вступление, рисующее картину рассвета — на фоне тремоло струнных слышны призывные возгласы валторн. Затем широко льющаяся, протяженная мелодия скрипок постепенно поднимается к верхнему регистру, что вместе с общим нарастанием звучности зримо изображает солнечный восход.

Светлое настроение вступления продолжается и в первом номере первого действия — танце Солнца с лучами (тремоло струнных и «пасторальный» напев гобоя) — Солнце, его Лучи, Времена года собрались, чтобы поздравить Мать в день совершеннолетия ее сына.

Выход Матери сопровождается ясной и певучей пентатонической мелодией в народном складе. Ее мудрая простота подчеркнута простотой первоначального изложения — прозрачное двуголосие кларнета и альты соло (пример 34).

Следующий затем Вальс времен года — это, уже упоминавшийся, популярнейший эпизод балетной музыки Ж. Батуева. Обаяние мелодии вальса в ее плавности, полетности ритма, своеобразии пентатонических оборотов (пример 35).

Энергичную тему Батора композитор поручил уже встречавшемуся ранее (в балете «Во имя любви») удачному сочетанию солирующей виолончели и чанзы (пример 36).

В колыбельной («Спускается ночь, выходят звезды и луна»), которую «поет» Мать, удачно развит ее лейтмотив (кларнет, а затем дуэт флейт сопровождается мягкой фигурацией струнных). Колыбельная открывает сюиту — Рассказ Матери — состоящую из ряда контрастных эпизодов (Выход Мечты, ее танец со звездами, выход Дракона).

Диссонирующая музыка Дракона инструментована подчеркнуто «графично» — ансамбль деревянных и контрабасы (пример 37).

Хроматическая основа темы Дракона, ее напористый ритм, диссонантные созвучия ощущаются в гротескной пляске свиты Дракона, в танце Мечты с Драконом. Сюиту «Рассказ Матери» продолжают простодушный танец Радости, миниатюрный вальс Красоты и изящный танец Гордости (соло кларнета).

Завершает первое действие разработка тем Матери и Батора, отправляющегося на подвиг.

Как видим, действие строится очень логично — в первом акте экспонированы все действующие лица, здесь же происходит

завязка (похищение Драконом Мечты), хотя она и дана косвенно (через рассказ Матери).

Второе действие посвящено развитию конфликта (события развертываются в царстве Дракона). Действие начинается вступлением, в котором энергично звучит сокращенный вариант темы Батора. Он ищет владения Дракона, пытающегося преградить Батору путь. Эта ситуация рельефно отражена в музыке — тема Батора «сталкивается» с острыми диссонансами и устойчивыми ритмами музыки Дракона. Два танца — борьба Батора с Огнем и его борьба с Волнами — тоже тематически связаны с лейтмотивом Дракона.

Просветляет колорит грациозный танец Птицы (она указывает Батору дальнейший путь). В основе танца размашистая мелодия солирующего кларнета, поддержанная отрывистыми (пиццикато) аккордами струнных (пример 38).

В последующих эпизодах (путь через волшебный лес, борьба Батора с Громом и Молнией) вновь развивается тема Батора, достигая кульминационной мощи в эпизоде борьбы с Драконом (пример 39).

Перед Батором возникает образ Матери (звучит вариант ее темы), силы его умножаются и он побеждает Дракона.

И еще один очень яркий вариант темы Батора появляется в дуэте Мечты и Батора (победив Дракона, он призывает на помощь Солнце, растапливающее лед, в который заковал Мечту Дракон). Вновь звучит колоритный унисон виолончели соло и чанзы (пример 40).

Действие завершает изящная лирическая вариация Мечты.

Таким образом, во втором действии мы видим непосредственное столкновение противоборствующих сил. На это действие падает и главная драматическая кульминация всего балета — поединок Батора с Драконом. Отсюда и понятно и то интенсивное развитие, которому подвергается во втором действии лейтмотив Батора.

По существу, в двух первых актах действие исчерпывается (гибель Дракона и его слуг — развязка действия). Поэтому третий акт балета представляет собой дивертисмент. После сцены встречи Батора, лирического любовного дуэта Мечты и Батора и поэтичного адажио счастливой Матери следует большая танцевальная сюита — вариации Мечты и Батора, вальс, сюжетный танец народа («Охота на медведя»). Балет завершает неприятный ёхор — танец торжествующего народа (пример 41).

Балет «Цветы жизни» шел на сцене Бурятского театра три сезона и имел прочный успех у зрителей. Отдельные номера

музыки балета пользуются популярностью и в наше время, регулярно звучат по радио и телевидению.

7.

Успех балета «Во имя любви», а затем и самостоятельно написанных «Цветов жизни», был очевидным. И закономерным стало обращение к Ж. Батуеву Министерства культуры Якутской АССР с просьбой написать балет для Якутского музыкально-драматического театра имени П. Ойунского. В республике еще не было своего балетного коллектива, он только создавался, и, конечно, для дебюта национального балета требовалось и произведение в якутском стиле.

Сюжетом первого якутского балета «Чурумчуку», честь создания которого принадлежит бурятскому композитору, стала очень популярная в республике сказка известного якутского поэта С. Эллия, который вместе с фольклористкой М. Жорничкой написал либретто, где тесно переплелись жанровые и сказочные мотивы. Коллизии сюжета несложны, но, вместе с тем, в нем отчетливо выражена мысль о том, что только единение с народом дает силу отдельной личности³⁰.

До начала работы над партитурой Батуев несколько раз побывал в Якутии. Композитор вспоминал: «Приглашение я получил от Министерства культуры Якутской республики. Отправился туда в шестьдесят втором году. Вначале растерялся: разговорной речи не знаю, большое различие в музыкальном языке бурят и якутов. Но, как говорится, смелость города берет. Отправился я по районам, ближе к первоисточникам. Стал изучать народные танцы, песни. Старался попасть на праздники. Просматривал выступления самодеятельных коллективов. Но больше всего мне помогли сказители. Они, рассказывая, и подпевают, и подтанцовывают. У якутов есть хорошая пословица «Неумелого научи, незнающему объясни». И учили, и объясняли все очень охотно»³¹.

³⁰ Краткое содержание. Приближенные жестокого тирана тойона (уаря) Чупчуруйдана похищают Нюргуяну, невесту молодого охотника Чурумчуку. Народ дарит Чурумчуку волшебный «камень счастья». С помощью этого камня охотник преодолевает трудные испытания, которым подвергает его тойон, лживо обещая вернуть невесту охотнику, если тот сумеет побить труюности. Тойон обманывает Чурумчуку, коварством овладевает «каменем счастья» и готовится казнить охотника. Однако Нюргуяне удается вырвать у тойона волшебный камень и спасти любимого. Чаша народного терпения полна, народ уничтожает жестокого тойона и его приспешников.

³¹ Коротаяева А. Певец родного края (очерк) // Правда Бурятии, 1973, 24 июня.

Ж. Батуев изучал музыку местных композиторов, якутскую литературу, живопись, исторические материалы и, конечно, записывал напевы якутских народных песен. Это было нелегким делом для композитора, так как привычная ему пентатоника для якутского музыкального фольклора не характерна. К тому же красочные народные мелодии Якутии очень сложны по языку — в них обычны лады, как бы формирующиеся в процессе звучания напева, микроинтервалика, неясно интонируемые звуки. Конечно, Ж. Батуев мог воспользоваться готовыми записями — например, сборником С. Кондратьева³², но хотел по его словам, поглубже вникнуть в выразительный строй якутского музыкального фольклора, а для этого запись на слух была незаменимой подготовкой. Ж. Батуев подолгу беседовал с якутскими композиторами, принимал участие в обсуждении их сочинений. Много говорилось и о принципах многоголосной обработки якутской народной мелодики.

Большая предварительная работа дала свои плоды — «Сознание высокой ответственности, — вспоминал композитор, — поэтические якутские народные сказки, хорошее либретто, яркие и своеобразные мелодии якутских народных песен — все это вдохновляло, и работа над балетом шла легко и быстро»³³.

Как обычно, композитор начал с отбора мелодического материала. С самого начала, по его словам, он намеревался использовать собранные мелодии не столько в подлинном виде, сколько в качестве основы для собственных тем в национальном якутском стиле.

И действительно, из 86 записанных Ж. Батуевым напевов в балет вошли только 3, весь же остальной мелодический материал композитор «сконструировал» из прочно вошедших в его сознание интонаций и ритмов народной музыки Якутии.

Музыкальные образы балета «Чурумчуку» разделяются на две сферы. Первая (сфера положительных героев) отличается близостью к народной песенности (именно в нее вошли и те три подлинные народные мелодии). В центре этой сферы — тема любви Нюргяны и Чурумчуку (подлинная якутская народная мелодия «Маленькое озеро»). Впервые она проводится в начале первого действия, живописуя зарождение взаимного чувства главных героев балета (в этом эпизоде солирует скрипка) (пример 42).

Эта мелодия проходит через весь балет, существенно трансформируясь. Так например, во II действии (дуэт Нюргяны и

³² Кондратьев С. Якутская народная песня. — М.: Сов. композитор, 1963.

³³ Куницына И. Музыкальная драматургия балетов Ж. А. Батуева // Музыкальная культура Бурятии. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1967. С. 80.

Чурумчуку) она приобретает облик поэтического вальса (пример 43).

В финале балета (адажио главных героев) композитор вносит в тему гимнический оттенок. Кроме того, характерные интонации темы любви ощущаются во многих эпизодах балета, что придает положительной сфере образов дополнительную цельность.

В эту же сферу входит энергичная мелодия медных, сопровождающая в балете появление заглавного персонажа — смелого охотника Чурумчуку (пример 44).

Как обычно у Ж. Батуева, музыкальный образ народа основан на теме с ясно выраженным танцевальным характером (это еще одна из подлинных якутских народных мелодий) (пример 45).

И еще одна подлинная якутская мелодия (напев «В эти вешние дни») использована в темпераментном «Танце охотников».

Сказочный «Камень счастья» обрисован в балете гармоническими средствами — это красочное последование созвучий оркестра (пример 46).

Отрицательные персонажи балета не имеют мелодически законченных тем. В этой сфере преобладают хроматически ходы, тритоновые интонации, жесткие диссонансы, однообразные остинатные ритмы.

Из противопоставления двух сфер вытекает музыкальное развитие «Чурумчуку». Эволюция основных линий дополнена и оттенена многочисленными жанрово-бытовыми эпизодами, среди которых выделяются своей яркостью «Кумысный танец», «Танец журавлей», «Танец детей» и ряд других.

Красочна инструментовка балета, причем в некоторые эпизоды композитор удачно включил якутский народный струнный смычковый инструмент кытыйа (в альтернативной модификации).

Очевидно, что музыкальная драматургия балета «Чурумчуку» опирается на те же принципы, что и другие балетные партитуры Ж. Батуева. Таким образом, «Чурумчуку» — это произведение на основе якутского музыкального фольклора, написанное бурятским композитором по драматургическим принципам, выработанным русской музыкальной классикой.

Закономерен вопрос — какой же в итоге «по национальности» получилась музыка балета? Написал ли Ж. Батуев «бурятский балет» для Якутии или же сумел стать «якутским композитором»?

Судя по многочисленным отзывам, в Якутии балет «Чурумчуку» расценили как произведение якутское, национальное. Вот типичный отзыв (слесарь-якут С. Васильев) «В балете Ж. Батуева «Чурумчуку» я снова встретился с героями своего детства. Эта была очень радостная встреча. Они появились передо мной какими-то обновленными, более яркими, еще более прекрасными...»³⁴. Ценен и отзыв дирижера, постановщика спектакля Г. Кривошапко: «В чем же секрет сценического долголетия?.. Главное — в непроходящей любви якутян к якутской музыке «Чурумчуку», написанной бурятским композитором Жигжитом Батуевым»³⁵.

С другой стороны, изучая партитуру балета, видишь, что композитор остался верен своей стилистической манере, внося, естественно, коррективы в соответствии с иным характером музыкального тематизма. В итоге якутский мелос, индивидуальный почерк бурятского композитора, русские классические приемы музыкальной драматургии, органично соединившись, внесли в многонациональную советскую музыку новое качество, которое можно определить как «якутское национальное».

Шесть эпизодов музыки «Чурумчуку» вошли в симфоническую сюиту. Это задумчивый «Танец с кумысом», живой «Танец урожая», плавный «Вальс радости», лирический «Дуэт Нюргуяны и Чурумчуку», а завершают сюиту темпераментные ритмы «Народного праздника» (пятая часть) и «Танца охотников» (финал).

Премьеру «Чурумчуку» якутский Музыкально-драматический театр показал в июне 1964 года в дни Праздника русской культуры в Якутии. Спектакль прошел с громадным успехом и стал событием в музыкальной жизни двух братских республик — Якутии и Бурятии. Участники постановки и зрители очень тепло отзывались о новом произведении: «Балет впечатляет поэтической силой сюжета, яркостью художественных образов, глубокой верой в духовную красоту якутского народа, сумевшего побороть черные силы в своей борьбе за счастье и свободу»³⁶. «Успеху балета прежде всего способствует музыка. Она

³⁴ Балет Ж. Батуева на якутской сцене // Правда Бурятии, 1964, 3 сент.

³⁵ Кривошапко Г. Музыкальная культура якутского народа.— Якутск: Якутское кн. изд., 1982. С. 135.

³⁶ Полежаева Е. Якутские премьеры // Праздник русской культуры в Якутии. Якутск, Якутское кн. изд. 1965. С. 220.

ярко национальна, в ней звучат любимые якутским народом мелодии»³⁷.

Вклад композитора в музыкальную культуру был отмечен присвоением ему почетного звания заслуженного деятеля искусств Якутской АССР (1964).

Балет «Чурумчуку» прочно вошел в репертуар национального театра и способствовал развитию национальной хореографии, стал одним из стимулов рождения Якутского театра оперы и балета, который в 1968 году «отпочковался» от музыкально-драматического театра.

В июне 1970 года состоялся уже 100-й спектакль. В печати в связи с этим событием выступили либреттистка М. Жорницкая, танцовщики Е. Степанова и А. Ефремов. Вновь было подчеркнуто, что «Батуев очень умело использовал национальный песенный материал. Вся музыка к балету — яркая, красочная, танцевальная»³⁸.

За минувшие годы неоднократно обновлялись декорации и костюмы к спектаклю «Чурумчуку». В балете выступило уже три поколения национальных танцовщиков. И осенью 1977 года, когда состоялся 250-й спектакль, танцовщики трех поколений поделили между собой три акта балета — в первом танцевала молодежь, во втором — среднее поколение, а в третьем — «ветераны».

В июне 1979 года общественность Якутии торжественно отметила 150-летие премьеры «Чурумчуку». Присутствовавший на юбилейном спектакле композитор был награжден Почетным знаком «Заслуженный работник науки и культуры Якутской АССР».

Балет Ж. Батуева «Чурумчуку» стал заметным явлением и культурной жизни современной Советской Якутии. Пророческими оказались слова либреттистки М. Жорницкой: «Спектаклю «Чурумчуку» предстоит большая сценическая жизнь. Он будет постоянно украшением репертуара Якутского театра, как образец самобытного национального балетного искусства»³⁹.

8.

«Чурумчуку» с неизменным успехом шел в Якутском театре до середины 80-х годов, когда было решено обновить национальный балетный репертуар. И неудивительно, что создание

³⁷ Кривошапко Г. О наших постановках (заметки дирижера) // Праздник русской культуры в Якутске. С. 224.

³⁸ Молодость якутского балета (сотый спектакль «Чурумчуку») // Социалистическая Якутия, 1970, 5 июня.

³⁹ Жорницкая М. Большая сценическая жизнь // Социалистическая Якутия, 1970, 5 июня.

музыки нового балета было поручено Ж. Батуеву. В 1988 году композитор завершил партитуру балета «Долина белых журавлей» на либретто по одноименной пьесе старейшего якутского писателя, поэта и драматурга И. Гоголева. Сюжет этого балета, как и «Чурумчуку», восходит к народному эпосу. Композитор вновь обратился к якутскому музыкальному фольклору, включив в ткань музыки несколько народных мелодий, записанных им самим.

Музыкальные контакты Ж. Батуева с Якутией не ограничились балетами. В конце 60-х годов композитор написал на якутском музыкальном материале симфоническую сюиту «Песни Якутии», поэму «Край олонхосутов», концертную пьесу для флейты с оркестром, марши для симфонического оркестра «Якутия» и «Сияние Севера».

В четырехчастной сюите «Песни Якутии» (1969) используются как подлинные якутские народные мелодии, так и напевы национальных композиторов, а также собственный материал Ж. Батуева в якутском складе. Содержание музыки сюиты — «обобщенный образ народной жизни, картины северной природы»⁴⁰.

В первой части (композитор не дал названий частям сюиты) преобладают танцевальные образы. Народная танцевальная мелодия проходит вначале у альтов (пример 47).

В более медленной середине части излагается валторной напев в стиле «дэгэрэн» («стиль массового бытового пения»⁴¹). Как и первая тема, она развивается по принципу оркестрового варьирования.

В медленной второй части Ж. Батуев обратился к очень популярной в Якутии мелодии известного национального композитора М. Жиркова «Расставание». Ее певучесть подчеркнута тембром струнных и мягко синкопированным ритмом сопровождения:

В середине этой трехчастной пьесы появляется еще одна мелодия М. Жиркова — «Сон». Повторение узкообъемной попевки (как бы «вращение»), вкрадчивое звучание засурдиненной трубы, мерное «раскачивание» струнных — складываются в самобытный, окрашенный в эпические тона образ.

В репризе с большим подъемом и воодушевлением проводится мелодия «Расставания».

⁴⁰ Кривошапко Г. Музыкальная культура якутского народа.— Якутск: Якутск. кн. изд., 1982. С. 135.

⁴¹ Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни).— М.: Музыка, 1967. С. 12.

Наибольшей яркостью и национальной колоритностью отличается третья (медленная) часть сюиты. Композитор, пользуясь средствами традиционного симфонического состава, имитирует тембры якутских народных инструментов. Тема первой части воспроизводит черты якутского фольклорного стиля «дьэрэтии», который, по словам Э. Алексеева, «отличается большим тембровым своеобразием. Это не просто гортанное или горловое пение. Исполнение в стиле дьэрэтии обильно уснащается специфическими фальцетными призвуками»². Композитор очень удачно выбрал тембр — солирующий альт, который на фоне отрывистых звуков с форшлагами у деревянных и флажолетов струнных имитирует характерный «дребезжащий» звук хомуса (варгана). В итоге возникает чрезвычайно самобытный образ (пример 49).

Незатейливая танцевальная мелодия излагается в середине части, а к сокращенной репризе ведет лаконичная каденция альтя.

В финальной четвертой части сюиты «Песни Якутии», наиболее масштабной и как бы «подводящей итог», в оркестровых вариациях разрабатывается мелодия якутского композитора А. Клещеновой «Счастливое детство». Непрерывное движение, четкие танцевальные ритмы, нарядные краски оркестра складываются в образ праздничный и жизнерадостный.

Связи композитора с Якутией составили яркую страницу его творческой деятельности. Не ослабевают они и в наше время.

9.

Первая половина 60-х годов для творчества Ж. Батуева стала периодом поисков, обращения к жанрам, до этого не затронутым композитором — музыкальной комедии, детскому балету. Не все удалось композитору в равной степени, но плодотворность поисков была очевидной.

Настойчивая работа в области песни привела композитора к стремлению освоить более крупные вокальные жанры. В 1963 году он написал музыкальную комедию на текст песни двух известных деятелей бурятской культуры — писателя Д. Батожабая и певца А. Арсаланова «Несостоявшаяся свадьба».

Сюжет комедии несложен, в ней высмеиваются туенядцы и

² Алексеев Э. Цит. соч. С. 7.

прославляются честные труженики⁴³. В комедии немало интересных ситуаций и остроумных находок.

Ж. Батуев написал музыку, выдержанную в национальном стиле и во многом близкую его массовым песням. И хотя отдельным номерам дано определение «ария» (ария Сагадая Бадмаева, ария Курбатова), по складу это тоже массовые песни.

В музыке комедии использованы и подлинные народные напевы («Свадебная песня»). Среди оригинальных тем композитор выделяются своей свежестью мелодии колыбельной песни Туяны и хоровой «Молодежной песни». Вокальные номера удачно дополняются небольшой танцевальной сюитой (сцена свадьбы).

Комедия «Несостоявшаяся свадьба» не была поставлена, о чем нельзя не пожалеть, поскольку это произведение, безусловно, заслуживает внимания.

В феврале 1965 года в республиканской газете появилась заметка о новых произведениях Ж. Батуева⁴⁴. В частности говорилось и о новом балете — на сей раз это был детский балет «Дружба» на либретто И. Галанцевой и Н. Логачева.

Одноактный балет представляет собой зарисовку жизни пионерского лагеря, в который приезжает пионер-отличник Дима. Действие балета построено как цикл жанрово-бытовых сценок — прибытие в лагерь, подготовка к его открытию, посадка цветов и т. д. «Конфликт» связан с борьбой Димы против отрицательных персонажей — Двойки, Кики-неряхи, Кляксы и других.

Ж. Батуев написал музыку, искрящуюся жизнерадостными мелодиями, живыми упругими ритмами, светлым и красочным оркестровым нарядом. Характер музыки балета сразу определяется Вступлением, которому автор дал подзаголовок «Пио-

⁴³ Краткое содержание. Молодой сельский шалопай Сагадай Бадмаев не желает жениться на чабанке Туяне, которая родила от него сына. Напрасны уговоры его родителей — матери Гажидмы и отца Бадмы, обрадованных рождением внука. Сагадай уезжает в город, чтобы жениться на Дулмажан. В ожидании ее он ухаживает за встретившейся ему в парке Жалмахан. В улус Сагадая тем временем, приезжает с отцом Светлана Курбатова, невеста тезки бездельника — демобилизованного сержанта Сагадая Бадлуева. По ошибке они попадают в дом Бадмаевых. Им понравилась Светлана, они рады за своего непутевого сына. Однако не доразумение выясняется, когда появляется настоящий жених. Свадьба переезжает в дом Бадлуевых. Появляется огорченный Сагадай — Дулмахан и Жалмахан оказались подругами, разоблачили и прогнали его. Сагадай решает вернуться к Туяне, но поздно — она вышла замуж за тракториста Дондока, давно ее любившего.

⁴⁴ Маторин Н. Новые произведения Жигжита Батуева // Правда Бурятии, 1965, 11 февр.

нерский марш». Среди эпизодов балета выделяются шутивная «Трудовая полька», вальсообразный «Танец подметальщиков», лирический дуэт Димы и Пятерки, комический танец Кики-не-ряхи.

По ряду причин балет «Дружба» не был поставлен, о чем нельзя не пожалеть, знакомясь с его увлекательной музыкой, тем более, что в репертуаре Бурятского оперного театра и до наших дней нет детского балета в национальном стиле.

Часть музыки «Дружбы» в переработанном виде вошла в другие сочинения Ж. Батуева.

К началу 60-х годов относится и симфоническая «Сюита на монгольские темы» (1962). Композитор хорошо знает монгольскую народную и профессиональную музыку, свободно владеет монгольским языком. Интерес к жизни братской народной Монголии композитор отразил в сюите. Ее открывает энергичный «Марш» (первая часть), построенный на теме известной монгольской народной революционной песни «Улан туг» («Красное знамя»). Марш сменяется изящным вальсом (вторая часть «Юность»), а завершает сюиту медленная часть — «Рассказ улигерчи», в распевной мелодике которой отразились обаятельные черты монгольской «урт-дуу» — народной лирической протяжной песни. Сюита свежа по тематическому материалу, разнообразна по ритмике, красочна по инструментовке.

«Сюита на монгольские темы» приобрела популярность как в Бурятии, так и в Монголии, нередко звучит по Монгольскому радио.

10.

Еще одной важной работой Ж. Батуева, внесший вклад в развитие многонациональной советской музыки, явился первый калмыцкий балет «Джангар». В центральной прессе отмечалось: «Почему калмыцкий балет создается в Бурятии? Между народами этих республик много общего в языке, культуре, обычаях. Прежде чем приступить к работе над балетом, композитор много ездил по Калмыкии, изучил музыкальное творчество народа, его эпос «Джангар»⁴⁵.

Замысел балета сложился так. Весной 1968 года в Улан-Удэ приезжал министр культуры Калмыцкой АССР А. Бадмаев. Он внимательно слушал национальную музыку, встречался и беседовал с артистами и музыкантами Бурятии. И в январе 1969 года в Союзе композиторов Бурятской АССР поступила прось-

⁴⁵ По сюжету легенды (корр. «Правды» Х. Қаржаубаев) // Правда, 1970, 28 июня.

ба Министерства культуры Калмыкии помочь в создании первого калмыцкого балета. Ж. Батуев как ведущий балетный композитор нашей республики, уже имеющий опыт создания балета на небурятской фольклорной основе (якутский балет «Чурумчуку»), взялся за это нелегкое дело. Как и в работе над «Чурумчуку», он обстоятельно изучил все, что могло помочь ему написать музыку, понятную широкому кругу калмыцких слушателей: читал народные предания, легенды и сказки в подлиннике и в русских переводах, присутствовал на смотре хоровых коллективов, на многочисленных концертах, на научно-практической конференции по вопросам развития музыкальной культуры Калмыкии, посетил многие районы республики и, конечно, изучил калмыцкий музыкальный фольклор, записывал народные мелодии. «Старинные калмыцкие песни,— отмечал он,— близки к бурятским и монгольским, и это облегчило мою творческую задачу»⁴⁶.

В итоге поисков композиторов остановил свой выбор на эпосе «Джангар» — признанной вершине калмыцкого народного творчества. Эпический размах, богатство и разнообразие содержания, совершенство художественной формы не раз привлекали к нему внимание поэтов, художников, музыкантов. Композитора заинтересовала в «Джангаре» прежде всего героическая сторона. Она и стала преобладать в либретто, написанном А. Бадмаевым и автором музыки⁴⁷.

Ж. Батуев почти не использовал в музыке «Джангара» подлинных калмыцких народных мелодий (они есть в ряде фоновых эпизодов). Основу музыкального тематизма и в этом балете составили оригинальные мелодии композитора, выдержанные в духе песенного фольклора Калмыкии.

Такова энергичная героическая тема Джангара-богатыря, впервые звучащая в прологе балета (пример 50).

Композитор проводит тему через весь балет, трансформи-

⁴⁶ По мотивам «Джангара» (наши интервью) // Сов. Калмыкия, 1970, 7 апр.

⁴⁷ Краткое содержание. В Бумбе — сказочной стране благоденствия и вечной молодости правит могучий и мудрый батор Джангар. Перед дворцом Джангара веселится народ, богатыри меряются силой. Рядом с Джангаром — прекрасная Ага Шавдал, друзья. Но мирное веселье прервало известие о том, что правитель соседней страны злой Мангна-хан, узнав о красоте Ага Шавдал, потребовал ее к себе в рабыни. Богатыри Джангара готовы сражаться в ответ на наглое требование Мангна-хана. Первым на бой с врагом выходит молодой богатырь Хонгор, но Мангна-хан побеждает его. Возлюбленная Хонгора Герензал находит его тело и оживляет его, полив священной водой Бумбы. Ранены и вышли из боя богатыри Савар и Санал. Тогда за честь своей страны выступает сам Джангар. В жестоком рукопашном бою он наносит поражение Мангнахану и изгоняет с родной земли рать хана. Народ славит богатырей.

руа ее. Особенно активно варианты темы звучат в эпизоде «Гневный танец Джангара» (батыр узнает о наглом ультиматуме Мангна-хана).

Лирическая распевная мелодия характеризует взаимные чувства Джангара и Ага Шавдал⁴⁸.

Колориты многие жанрово-бытовые эпизоды балета — «Танец дети», «Праздник весны», «Танец с пиалами», «Молодежный танец». Так например, тяжеловесные ходы баса, красочные созвучия, подчеркнутые акценты складываются в шутливо-торжественный танец-пантомиму «Состязание борцов» (пример 51).

Обращается композитор и к вальсовому ритму. Среди таких эпизодов выделяется обаятельной простотой мелодии «Вальс цветов» (первое действие) (пример 52).

Этим образам противопоставлена жесткая, «угловатая» музыка Магна-хана и его окружения.

Весь тематизм балета развивается преимущественно по принципу колористического варьирования. Оценивая музыку «Джангара» в целом, нельзя не отметить, что композитор руководствуется теми же драматургическими принципами, что, например, в «Цветах жизни» или в «Чурумчуку».

В апреле 1970 года Ж. Батуев ознакомил музыкальную общественность республики с этнографическим ансамблем «Калмыцкая народная музыка». «Мне приятно было услышать, — рассказывал Ж. Батуев, — что моя музыка близка к калмыцким мелодиям».

В Калмыкии еще не было балетной труппы и симфонического оркестра. Поэтому композитор ограничился завершением клавира и выразил надежду, что его музыка станет одним из стимулов формирования национальной хореографии Калмыкии.

«Работая с якутскими и калмыцким фольклором, — говорил композитор, спустя десятилетие, — я приобрел много полезного, обогатил свою творческую палитру. Думаю, что опыт «Чурумчуку» и «Джангара» помог мне в работе над другими балетами»⁴⁹.

11.

Самым значительным трудом Ж. Батуева для музыкального театра стало воплощение замысла воссоздать в музыке и танце эпос «Гэсэр».

⁴⁸ К этой мелодии композитор вновь обратился в балете «Сын земли» (пример 57).

⁴⁹ Созвездие братства. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд. 1982. С. 149.

Бурятский героический эпос «Гэсэр» неоднократно служил источником, из которого профессиональное искусство Бурятии черпало замыслы, темы, сюжеты. Сказочный богатырь Гэсэр, прекрасная Алма-Мэргэн — возлюбленная богатыря, предатель Хара-Зутан, жестокий завоеватель Гал-Нурман-хан и другие персонажи эпоса вошли в произведения бурятской национальной литературы, живописи, музыки. Назовем здесь рисунки А. Сахаровской, симфоническую поэму А. Андреева, балет Ж. Батуева «Сын земли».

Содержание девяти «ветвей» (глав) эпоса «Гэсэр», зародившегося, как предполагают исследователи, более тысячелетия тому назад, без преувеличения, необъятно. В нем множество «действующих лиц» и событий, сказочная фантастика переплетается с колоритными картинами народного быта, и в каждой строке ощутима накопленная веками народная мудрость. Широкоохватность, многогранное отражение жизни и быта народа — качества, за которые «Гэсэр», имеющий распространение также в Монголии, Тибете и других странах, был назван исследователями «Илиадой Центральной Азии».

Но, конечно, безуспешной была бы попытка вместить в одном балетном спектакле все богатство содержание эпоса, что и показала неудача с балетом «Гэсэр» (либретто Н. Балдано), который в ноябре 1967 года представил на суд зрителей Бурятский театр оперы и балета, посвятил новую постановку 50-летию Великого Октября.

В рецензии на спектакль отмечалось: «Намерение воссоздать в музыке и танце величавый народный эпос достойно всяческого уважения. Накопленная за многие века народная мудрость никогда не стареет, как все подлинно великое. Конечно, сразу же перед либреттистом, композитором и постановщиком встанут сложные проблемы. Очень трудно вместить в балетном либретто все многообразное содержание векового эпоса»⁵⁰. Рецензент верно определил главное — проблему либретто. Действительно, в красочности многих эпизодов либретто, в ряде удачных находок нельзя не почувствовать руку опытного драматурга. Вместе с тем, как представляется, увлечение либреттиста Н. Балдано, балетмейстера А. Батубаевой эпосом и их желание показать на сцене многие эпизоды народного пове

⁵⁰ Куницына И. «Гэсэр» // Правда Бурятии, 1967, 8 дек.

ствования⁵¹ привели к недостаточной концентрации действия и малой рельефности характеристики действующих лиц. Так, например, в эмоционально-приподнятой характеристике заглавного героя не уравновешены героические и лирические стороны, составляющие неповторимый облик смелого батора, народного любимца.

Музыка Ж. Батуева в новом балете вызвала интерес слушателей своей мелодической яркостью, национальной окраской, импульсивностью ритма. Нельзя не вспомнить такие удачные находки, как монолог Алма-Мэргэн в первом действии, когда по разбросанным, словно складки ярких тканей, аккордам неторопливо «вышивается» узорчатая мекодия — тема возлюбленной героя; как симфонический эпизод «полет стрелы»; как гротескный танец Хара-Зутана и Гал-Нурман-хана, когда массив оркестра прочерчивает огненным пунктиром малая флейта. Впечатляют и другие эпизоды, в которых легко узнается богатый мелодический дар композитора. «К достоинствам музыки балета, — отмечает рецензент, — надо отнести и стремление композитора, не отрываясь от национальной почвы, найти новые средства музыкальной выразительности»⁵². Однако, рецензент справедливо говорит о том, что «неравновесие лирической и героической линии характеристики Гэсэра в либретто привело к тому, что композитор охарактеризовал героя преимущественно музыкой лирического плана. В романтических сценах с Алма-Мэргэн это убедительно, а в драматических — менее логично»⁵³.

В итоге, несмотря на выразительность и национальную кра-

⁵¹ Краткое содержание. Богатырь Гэсэр сражается с чудовищем и побеждает благодаря своему волшебному мечу, превращающему врагов в камень. В лесу во время охоты Гэсэр встречает девушку, которую вначале принимает за юношу — это дочь властителя морей Лусун-хана. В саду его дворца подруги наряжают Алма-Мэргэн, но она печальна и просит сестер-лебедей помочь ей. Гэсэр мечтает о встреченной в лесу девушке, но не знает как ее найти. Лебеди указывают ему дорогу. У дворца Лусун-хана Гэсэр принимает участие в состязаниях претендентов на руку Алма-Мэргэн. Богатырь побеждает, несмотря на то, что ему пытается помешать его дядя Хара-Зутан. Алма-Мэргэн и Гэсэр заняты друг другом, а тем временем разъяренный поражением Хара-Зутан похищает волшебный меч Гэсэра. Надеясь, что жестокий завоеватель Гал-Нурман-хан погубит Гэсэра, Хара-Зутан отдает хану волшебный меч. Завоеватель нападает на страну Гэсэра, один за другим превращаются в камень баторы героя. Весть о битве застаёт Гэсэра в саду дворца Лусун-хана, где он наслаждается счастьем с Алма-Мэргэн. Герой в отчаянии — его меч похищен. В борьбе с Гал-Нурман-ханом Гэсэр близок к поражению, но неожиданно появляются лебеди, чудесным образом возвращают меч герою. Гэсэр побеждает, враги изгнаны, народ ликует.

⁵² Кунныца И. Цит. соч.

⁵³ Там же.

сочность музыки Ж. Батуева, интересное в целом постановочное решение балетмейстера А. Батубаевой, талантливую сценографию А. Тимина, спектакль довольно скоро сошел со сцены. Безусловно, нельзя было не согласиться с мнением рецензента, что постановка нового балета — значительный этап в работе Бурятского театра оперы и балета, но несомненно было и то, что труды по освоению эпоса в качестве основы хореографического спектакля должны были быть продолжены.

Композитор и либреттист верно восприняли критические замечания, нашли решение проблем, которые выявила постановка «Гэсэра», и вновь обратились к эпосу через пятилетие — в балете «Сын земли», достигнув на этот раз полной творческой победы.

Учтя ошибки, допущенные в либретто «Гэсэра», Н. Балдано, один из крупнейших знатоков бурятского эпоса (ему принадлежит сводный текст «Гэсэра», бытующего в разных краях Бурятии во многих, подчас существенно различных вариантах), взяв за основу только одну из многих сюжетных линий, подчинив ей все действие. Выбор определяли, конечно, и специфические балетные требования, сформулированные в постановочном плане балетмейстера М. Заславского, но главным было стремление как можно яснее выразить основную концепцию эпоса: «Гэсэр — символ народной силы». Поэтому в либретто вошли преимущественно те эпизоды, в которых подчеркивалась неразрывная связь героя со своим народом. Эта мысль отражена в названии балета — «Сын земли»⁵⁹.

Если сравнить содержание либретто «Сын земли» с первоисточником, то прежде всего надо отметить переосмысление истории с волшебным мечом Гэсэра. В эпосе победителем может стать только обладатель этого меча, а в либретто Гэсэр сокрушает врагов мечом, который дал ему народ. Поэтому в балете центральной стала сцена, отсутствующая в эпосе, — «Народ куёт меч для Гэсэра». Появление ее вызвало сомнение у сторонников «дословного следования» эпосу, но, думается, либреттист имел на это право, поскольку он создавал балетное либретто «по мотивам эпоса «Гэсэр» (как указано в программке к спек-

⁵⁹ Краткое содержание. Богатырь Гэсэр побеждает в состязаниях, наградой в которых служит рука прекрасной Алма-Мэргэн и волшебный меч, превращающий врагов в камень. Соперник Гэсэра Хара-Зутан похищает у героя волшебный меч и дарит его властителю соседней страны бесчеловечно жестокому Гал-Нурман-хану. Гэсэр готов сразиться с врагами, но он безоружен — меч похищен. Народ, собрав все силы, куёт новый меч своему герою. Гэсэр побеждает врагов.

таклю). Не осовременивая древнего сказания, Н. Балдано сумел найти в нем аналогии с современностью. Характерный пример — сцена отправления Гал-Нурман-хана в поход — подобно некоторым современным деспотам, знающим, что они воюют за несправое дело, завоеватель боится даже своих воинов, поэтому срубает им головы и посылает в бой безголовое войско.

В целом либретто «Сына земли» относится к числу удачных в бурятском национальном балетном театре. Действие развивается логично, события взаимосвязаны, есть и ряд колоритных находок.

Сюжет очень увлек композитора и стал стимулом для создания яркой — мелодичной, ритмически разнообразной, с ясно выраженным национальным колоритом музыки. Ж. Батуев, по его словам, не использовал в балете «Сын земли» подлинных народных напевов, а создавал свои собственные мелодии в народном стиле, свидетельствующие об очень глубоком проникновении автора музыки балета в сущность бурятского музыкального фольклора. Недаром тему вариации Алма-Мэргэн (пример 56) в Союзе композиторов и театре поначалу считали народной мелодией.

Конечно, национальный колорит музыки «Сын земли» обусловлен не только пентатоническим материалом, но и широким применением кварто-квинтовых созвучий (как в самостоятельном параллельном движении, так и в сочетании с терцовыми гармониями), что вытекает из кварто-квинтового принципа, лежащего в основе ангемитонного пентатонического лада.

Однако в 70-е годы Ж. Батуев все чаще не ограничивался пентатоникой. И в партитуре «Сын земли» нередки семиступенные диатонические лады. При этом, если «чистая» пентатоника преобладает в тематическом материале массовых народных сцен, в картинах быта, то в эпизодах, где композитор стремится передать душевные переживания героев, звукоряд мелодики (при сохранении ясно выраженных пентатонических оборотов) как бы расширяется до полного мажора или минора. Так например, в третьей картине «Сын земли», после уже упоминавшейся вариации Алма-Мэргэн (беззаботная игра), выдержанной в строгой ангемитонной пентатонике, следует большой любовный дуэт Алма-Мэргэн и Гэсэра, построенный на распевной теме в полном мажоре (пример 57). И такое движение от пентатоники к семиступенному диатоническому ладу наблюдается постоянно.

Большая мелодическая одаренность Ж. Батуева особенно ярко проявилась в таких темах (кроме уже названных), как героический лейтмотив Гэсэра (пример 53), как лирическая ме-

лодия Алма-Мэргэн (пример 56), как мелодии танца золотых богинь и танца-загадки «Лебедь» (пример 54). Темпераментны ритмы большинства эпизодов — композитор с блеском воспроизводит ритмические формулы бурятских народных танцев, в том числе популярнейшего танца-хоровода ёхора.

В небольшом вступлении к балету контрастируют два образа — певучая мелодия любовного дуэта Алма-Мэргэн и Гэсэра (пример 57) и напористый, в жестком, однообразном ритме танец телохранителей Гал-Нурман-хана (пример 55). Таким образом, композитор с самого начала противопоставляет два мира (добро и зло) и две сферы ритмо-интонаций.

Действие открывается состязанием баторов и мэргэнов (стрелков из лука) перед золотыми воротами дворца властителя морей Лусун-хана. Подвижный в народном духе танец рисует радостное оживление собравшихся — ведь наградой победителю будет волшебный меч, взмах которого превращает в камень любого врага. А если победитель отгадает три загадки дочери Лусун-хана прекрасной и смелой Алма-Мэргэн, она станет его женой.

Под торжественную маршевую музыку проходят участники состязания. Среди них Гэсэр и его дядюшка Хара-Зутан. Волевая, с энергичными скачками мелодия трубы характеризует знаменитого героя-батора (это — героический лейтмотив Гэсэра) (пример 53).

Гэсэр побеждает всех соперников в борьбе и в стрельбе из лука (тяжеловесный танец «Баторы» и легкий, стремительный «Мэргэны»). Состязания завершает единоборство Гэсэра и Хара-Зутана, который тоже будучи побежденным, изливает свою ярость в темпераментном с острым, как бы судорожным, ритмом танце.

Под выразительную мелодию гобоя и кларнета в окружении подруг появляется прекрасная Алма-Мэргэн. Она предлагает Гэсэру три загадки — по ее велению девушки исполняют перед Гэсэром три танца-загадки — оленя, лебедя и змеи. Подвижный «Танец оленя» построен на ритме скачки (струнные и ударные, в том числе «пунктир» кастаньет), в танце «Змея» интересно использованы как бы «шуршащие» звучности ударных (игра щеткой на малом барабане) и стремительные глиссандо арфы. Большой мелодической красотой отличается танец-загадка «Лебедь» — плавную, в большом диапазоне мелодию танца играет кларнет на фоне арфы и засурдиненных струнных (пример 54).

Гэсэр отгадывает все три загадки и, очарованный красотой

и умом Алма-Мэргэн, уводит ее во дворец, забыв о волшебном мече. После приветственного танца в честь победителя резким контрастом «врывается» танец-монолог Хара-Зутана, похитившего волшебный меч. Жесткие диссонирующие созвучия, взвинченный ритм, грохот ударных рисуют злобную радость предателя.

Начало второго акта переносит действие во владения Гал-Нурман-хана — «Здесь, среди мерзкого скопища змей и червей, завоеватель обдумывает планы уничтожения людей на земле. Кишащее гадами дно подземелья освещено холодным неземным светом. Зловеще мерцают на огромных кольях черепа, а на высоком золотом троне восседает маленькое кривое существо, питающее ненависть ко всему земному»⁵⁵. Звучит зловещая, мертво-холодная музыка хана (аккорды засурдиненных валторн, тремоло струнных, глиссандо арфы). «Танец трех золотых богинь как будто скован зловещей атмосферой, подчинен механическому ритму злой воли»⁵⁶. По приказу Гал-Нурман-хана его телохранители пускаются в дикий пляс (пример 55).

Заключительные сцены второй картины — появление Хара-Зутана и его предательство, восторг завоевателя, марш его воинов — пронизаны судорожными ритмами темы Хара-Зутана.

Гал-Нурман-хан приказывает червям и змеям принять человеческий облик, но опасаясь, что они могут обрести и человеческий разум, срубает воинам головы. Безголовое войско под звуки гротескного марша движется в поход.

Третья картина (тоже входящая во второе действие) рисует сцены беззаботного счастья Алма-Мэргэн и Гэсэра. В незатейливой, напоминающей народные танцевальные наигрыши, вариации выражается простодушная радость Алма-Мэргэн (пример 56).

В большом лирическом дуэте девушки и батора разрабатывается широкая и выразительная мелодия — тема любви Алма-Мэргэн и Гэсэра. В первом проведении она звучит в ласковом тембре виолончелей, а затем подхватывается всеми струнными (пример 57).

В этой теме есть известное сходство с лейтмотивом любви из балета «Во имя любви» (пример 23).

Резкий поворот в действие вносит сцена появления гонца с вестью о том, что на мирную страну Гэсэра движутся полчища Гал-Нурман-хана. Гэсэр прощается с возлюбленной и народом.

⁵⁵ Отраднова Г. Премьера национального балета // Молодежь Бурятии, 1973, 18 янв.

⁵⁶ Там же.

В энергичной музыке сцены прощания ощутимы интонации героического лейтмотива батора. Драматичен и монолог Алма-Мэргэн, выражающий ее горе от предстоящей разлуки (своеобразна найденная композитором оркестровая краска — унисон английского рожка и ксилофона).

Вступление к четвертому действию представляет собой симфоническую картину страны, по которой прошел враг: разрушенные селения, сожженные дома, люди, оставшиеся без крова. Тревожная и скорбная музыка вступления одновременно рисует и страдания Гэсэра, который, будучи лишен волшебного меча, не может помочь своему народу.

И герой обращается к людям — напряженно и взволнованно звучит у струнных его героический лейтмотив (пример 53).

Следующая сцена, как отмечалось, является кульминацией действия — народ, собрав силы, кует новый меч для Гэсэра. В этом развернутом массовом эпизоде энергично разрабатывается торжественно-величавая мелодия (вначале ее играют низкие струнные, а затем весь оркестр) — тема народа и сына его («сына родной земли») Гэсэра (пример 58).

Старая Наран-Гохон от имени народа вручает меч Гэсэру и благославляет его на подвиг во имя Родины.

События пятой (финальной) картины начинаются в ставке Гал-Нурман-хана, который вместе с предателем Хара-Зутаном в окружении челяди торжествуют победу.

Веселье прерывает появление Гэсэра, который в жестоком поединке (вновь разрабатывается лейтмотив Гэсэра) поражает Гал-Нурман-хана. Меткая стрела Алма-Мэргэн обрывает жизнь предателя Хара-Зутана. Войско завоевателя рассеивается.

Над страной Гэсэра наступает новый день. Величавая музыка, рисующая картину рассвета (струнные и арфа) ширится, растет, превращаясь в торжественный гимн свету. Народ славит своих сынов-победителей (пример 59).

Легко заметить, что музыкальная драматургия балета «Сын земли» во многом наследует традиции русской реалистической школы. Положительные персонажи обрисованы широкими расчленимыми темами в народном духе, музыкальные же характеристики отрицательных персонажей отличают фрагментарность, «рваность» тематизма, национально «нейтральный» хроматизм, диссонантность гармонии. В процессе развития музыкального действия эти две противоположные сферы конфликтно сопоставляются и, конечно, национальная мелодика, как более эмоционально содержательная, одерживает победу. Этот драмати-

ческий принцип безусловно, не нов, в том числе и для бурятского балета, но в «Сыне земли» он проведен последовательно и целеустремленно.

В упрек композитору можно поставить лишь то, что он не всегда достаточно интенсивно развивает найденный им яркий тематический материал. В должной мере развиты два образа — героическая тема Гэсэра и тема любви батора и Алма-Мэргэн, а потенциальные возможности других тем до конца подчас не раскрыты.

Инструментовка балета также обнаруживает тяготение Ж. Батуева к классическим традициям. Здесь многое традиционно — чередование прозрачных эпизодов и мощных tutti, звучание лирических тем у струнных, преобладание жесткой меди и ударных в эпизодах, связанных с отрицательными персонажами. На протяжении всей партитуры композитор добился равновесия звучности. Вместе с тем, хотелось бы и в области инструментовки большего числа национально-колоритных приемов. В отдельных эпизодах такие приемы, безусловно, есть. Так, в танце Хара-Зутана пронзительный свист малой флейты напоминает о старинном бурятском народном инструменте такого же типа — лимбе, переливы арфы в танце-загадке «Лебедь» и в притветственном танце ассоциируются со звучанием иочина (струнного щипкового инструмента), похож на духовой инструмент бич-хур «голос» английского рожка (альтового гобоя) в монологе Алма-Мэргэн. Несомненно, что эти находки можно было бы развить и дополнить.

В целом же музыка балета «Сын земли» оставила яркое впечатление своей эмоциональностью, самобытным национальным мелосом, богатством ритмики. «Сын земли», безусловно, одно из лучших произведений Ж. Батуева. И закономерно, что в 1973 году за музыку этого балета Ж. Батуев был удостоен Государственной премии Бурятской АССР.

Постановщик «Сын земли» М. Заславский создал один из самых впечатляющих национальных балетных спектаклей, нашел убедительный пластический эквивалент каждому музыкальному образу партитуры Ж. Батуева⁵⁷. Как и в других своих постановках М. Заславский гибко сочетал классическую хореографию с национальными элементами. Так например, в эпизоде состязания баторов преобладало национальное начало, сцена народного горя решена в формах классической пластики, а для раскрытия антигуманистической сущности Гал-Нурман-хана балетмейстер ввел острогротесковые средства. Проявив незаурядную творческую фантазию, М. Заславский рельефно со-

⁵⁷ Премьера в Улан-Удэ состоялась 28 дек. 1972 г. (дирижер М. Балдаев).

поставил в спектакле сольные и массовые эпизоды, соединил масштабность с филигранной отделкой деталей. В результате сложился спектакль, в котором все хореографические приемы «работали» на выявление главной мысли — «Гэсэр — плоть от плоти народной» и действие воспринималось как единое движение к кульминации — к сцене «Народ кует меч Гэсэру».

С блеском выступили на премьере «Сына земли» ведущие мастера бурятского балетного искусства. Народная артистка СССР Л. Сахьянова создала романтический образ Алма-Мэргэн — порывистой и одновременно сдержанной, наивной и вместе с тем мудрой. Трудно было представить себе Гэсэра иным, нежели изобразил его народный артист РСФСР П. Абашеев. Его персонаж и обычный «земной» человек со своими страданиями и сомнениями, и носитель лучших качеств народа — ума, мужества, доброты, доверия к людям. Успешно выступил в партии Гал-Нурман-хана молодой танцовщик Ю. Муруев, трактовавший своего «антигероя» как фантазмагорический персонаж, символ зла. Из сцен с его участием особенно запомнилось остроумно решенная М. Заславским сцена поединка завоевателя с батором, когда легкий и подвижный Гал-Нурман-хан (Ю. Муруев) как бы «летал» вокруг монументально-непоколебимого Гэсэра (П. Абашеев). Интересно были поставлены и исполнены сольные танцы «Змея», «Лебедь», ансамблевый «Танец золотых богинь». Из массовых сцен наибольшее впечатление оставил простой по хореографической лексике, но очень выразительный и ясно окрашенный национально танец народа, изготовляющего меч своему герою.

Сценографическое решение спектакля, осуществленное народным художником РСФСР А. Тиминим, знатоком истории, эпоса и культуры Бурятии, отличалось сочетанием лаконичности и выразительности. В качестве живописной «заставки» к спектаклю художник использовал занавес, на котором изображены горно-степные просторы бурятской земли, звезды над снежными вершинами; каменное лицо богатыря (по преданию Гэсэр, совершив свои подвиги, превратился в скалу).

Рецензент республиканской комсомольской газеты писал: «Поэтические народные сказания вдохновили бурятского композитора на создание прекрасной балетной музыки. Премьера спектакля стала интересным событием в культурной жизни республики. Любители балета, несомненно, получили удовольствие от новой постановки»⁵⁸.

⁵⁸ Отраднова Г. Премьера национального балета // Молодежь Бурятии, 1973, 18 янв.

На титульном листе партитуры балета «Вечный огонь», завершённого в 1976 году, композитор написал: «Посвящается герою Советского Союза гвардии полковнику Владимиру Бузиневичу Борсоеву, погибшему при освобождении города Львова». Подвиг В. Борсоева чтят в республике, именем героя названа улица в Улан-Удэ. Композитор, посвятив свое музыкально-хореографическое произведение В. Борсоеву, подчеркнул этим главный замысел — человеческие судьбы в грозные годы Великой Отечественной войны, братская дружба народов нашей страны, нерушимая связь прошлого и настоящего (недаром первоначальным названием балета было «Память сердца»).

После постановки балета С. Рязова «Свет над долиной» (1955) на либретто Н. Балдано и П. Абашеева в репертуаре Бурятского театра не появлялось национальных балетов на современную тему⁵⁹ и, конечно, выход на сцену наших современников и соотечественников ожидался зрителями с обостренным интересом, тем более, что в 60-е годы балетная труппа театра в своей репертуарной политике ориентировалась преимущественно на классику.

Сюжет балета — несложная, но трогательная история украинского мальчика Леся — «подсказан», по словам либреттиста М. Заславского, реальными событиями, имевшими место три десятилетия (к периоду создания балета) тому назад⁶⁰.

Кроме того, доводом в пользу данного сюжета послужило то обстоятельство, что он «связывает» Улан-Удэ со Львовом, где 60—70-е годы жил и работал автор либретто, заслуженный деятель искусств Украины и Бурятии М. С. Заславский — один из основоположников бурятской национальной хореографии. Он уже не раз выступал в роли либреттиста и, одновременно, постановщика, что, например, в балете «Во имя любви» (либретто которого было написано им в соавторстве с Л. Линховоином), дало прекрасные результаты. И это понятно, поскольку балетмейстер обычно с самого начала «конструирует» сюжетные коллизии в расчете на конкретное хореографическое воплощение и

⁵⁹ Балет Б. Ямпилова «Патетическая баллада» (1966) на либретто М. Мнацаканяна решает тему в условно-аллегорическом плане.

⁶⁰ Краткое содержание. В трагические дни захвата Львова фашистами шестилетний Лесь Симоненко теряет отца, уехавшего на фронт, и мать, погибшую в бомбардировке. Леся усыновляет учительница Аюна Намжилова из Улан-Удэ, муж которой погиб в сражении за Львов. Фронтовой друг Намжилова капитан Симоненко присылает Аюне письмо и приглашает во Львов. Там, у Холма Славы, Симоненко узнает своего сына Леся.

избегает всего того, что чуждо самой природе балетного театра. Такое, танцевальное по своей внутренней сути, мышление обнаружил либреттист-балетмейстер и в «Вечном огне». Вместе с тем, отдавая должное М. Заславскому, завоевавшему прочный авторитет в республике нельзя не увидеть в либретто и ряда серьезных недостатков. Прежде всего, в либретто нет четко проведенной через весь балет линии действия. При знакомстве с «Вечным огнем» складывалось впечатление, что увлекаясь танцевально яркими эпизодами, М. Заславский иной раз забывает об основной линии.

Особенности либретто, что закономерно, определили и принципы музыкальной драматургии балета «Вечный огонь».

Природный дар Ж. Батуева «изобретать» яркие и свежие мелодии не изменил композитору и в партитуре «Вечного огня». Достаточно вспомнить такие эпизоды балета, как Бурятский лирический танец, как вариация Жар-птицы, как соло скрипки в сцене чтения Аюной письма (пример 65), как несколько обаятельных вальсовых мелодий. Партитура «Вечного огня» богаче и разнообразнее других партитур Ж. Батуева в ритмическом отношении (особенно обращает на себя внимание различные вариации традиционного ёхорного ритма). Свежее и инструментовка — больше интересных оркестровых соло, богаче приемы звукоизвлечения, почти нет традиционных «общих мест». Беспорочная мелодическая яркость музыки Ж. Батуева сделала балет «Вечный огонь» заметным событием в бурятском музыкально-театральном творчестве.

Тревожная музыка Пролога к балету рисует драматическую картину Львовского вокзала, освещенного заревом пожара — фашистские самолеты бомбят город. Композитор обращается здесь к звукообразительным приемам — жестко диссонируют созвучия медных, глассандируют струнные, грохочут ударные. На этом зловещем звуковом фоне проходит сцена прощания лейтенанта Симоненко с женой Оксаной и сыном Лесем. Симоненко дарит сыну свой полевой бинокль и торопится вслед уходящему поезду. Оксана гибнет при взрыве бомбы, Лесь остается один.

Начало первого действия — сцена встречи эвакуированных детей на вокзале Улан-Удэ. В большой сюите чередуются живые и разнообразные по ритмике танцы, рисующие радость детей, обретающих семью, внимание и заботу. Сюиту объединяет трехдольность движения, которому подчинены и скерцо, и танец в национальном стиле, и, конечно, легкий вальс⁶¹ (пример 60).

⁶¹ Эту мелодию композитор взял из своей Поэмы-рондо для скрипки с фортепиано (1946).

Под эту светлую и изящную музыку проходит первая встреча Аюны с маленьким Лесем, которого учительница берет в свою семью. Радостно встречает Леся и Баир, сын Аюны.

Финал картины — драматический перелом действия: Аюна узнает о гибели ее мужа, полковника Намжилова. Бурная музыка танца Аюны раскрывает перед слушателем отчаяние женщины (пример 61).

Действие второй картины происходит через несколько лет — давно отгремела война, выросли в красивых юношей Баир и Лесь. Зритель видит их на спортивном празднике — это большая сюита «Школьный стадион». С красным знаменем, под бодрую и увлекательную музыку пионерского марша проходят колонны школьников (пример 62).

Чередуются ряд шутливо-комических танцев — теннисистки, боксеры, футболисты. Последний танец выдержан в характере стремительного галопа, а в оркестр включен своеобразный «инструмент» — судейский свисток (пример 63).

Заключительный раздел картины — сцена Аюны со школьниками, которые дарят учительнице портрет ее мужа, сделанный по снимку в разысканной ими фронтовой газете.

Вся третья картина балета (второе действие) представляет собой дивертисмент — «Школьный карнавал». Мелодическая и ритмическая изобретательность Ж. Батуева особенно проявились в этой картине. Оригинальна музыка ряда танцев — шутливого галопа, стремительного, с резкими акцентами танца «Охотник и рысь» (при постановке в нем были использованы хореографические элементы бурятских народных сюжетных танцев), колоритного дуэта «Жар-птица и Иванушка-дурачок». Выделяется поэтичный «Бурятский лирический танец», в котором композитор претворил черты народной лирической песенности.

Картину завершает «Общий вальс», мелодия которого — одна из ярчайших мелодических находок композитора. Эта типичная для мелодического мышления Ж. Батуева тема — пластичная, ритмически увлекательная (пример 64).

В начале четвертой картины звучат тревожные музыкальные образы Пролога. Их возвращение связано с тем, что о днях войны Аюне напоминает письмо Симоненко. Он рассказывает о подвиге Намжилова и приглашает Аюну и ее детей приехать во Львов. В сцене чтения письма проводится задушевная мелодия (ее играет солирующая скрипка на фоне аккордов арфы), рисующая размышления Аюны о незабываемом прошлом (пример 65).

Торжественные созвучия оркестра, открывающие пятую (финальную) картину (третье действие балета) словно бы изобра-

жает величавый холм Славы во Львове. Под плавную мелодию флейты движутся девушки-ветви и застывают березовой рощей над могилами павших за Родину.

Перед Аюной мысленно проходит ее прошлое — первая встреча с любимым, прогулки с маленьким сыном. Танец Аюны, Намжилова и Баира выдержан в живом ритме бурятского хоровода-ёхора (пример 66).

Мысленно видит Аюна и встречу с капитаном Симоненко, который по биноклю узнает своего сына. Радость и печаль смешиваются в душе Аюны — она рада встрече отца и сына, но разлука с Лесем, который стал ей родным, будет для нее нелегкой.

К действительности возвращает Аюну торжественная музыка марша пионеров, которые пришли почтить память тех, кто отдал жизнь за их счастье.

Обаяние музыки «Вечного огня» бесспорно. Вместе с тем, нельзя не отметить и ряда недостатков, связанных, мне думается, с тем, что, как говорилось, в сценарии балета преобладают дивертисментные сцены. Такие, пример, эпизоды как «Школьный стадион», «Школьный карнавал», «Воспоминания Аюны», сами по себе яркие и интересные, к развитию действия ничего не прибавляют. Очевидно, что почувствовав это, постановщик балета М. Заславский стремился «привязать» к действию указанные эпизоды — так, в первом из них выносили на сцену портрет Намжилова, а во втором появилась Аюна, причем нельзя было не ощутить немотивированности этого появления. Надуманно выглядел эпизод, в котором Симоненко узнает сына, впечатление незавершенности оставлял финал балета. Кстати сказать, в программке к спектаклю обозначено, что ряд эпизодов финала Аюна «видит мысленно», однако глядя на сцену, об этом догадаться нельзя. И в целом в либретто на современную тему хотелось бы большей эмоциональности и психологической глубины. Нельзя, конечно, не учитывать тех трудностей, с которыми сталкивается балетный театр, воплощая на сцене образ нашего современника, но, несомненно, далеко не все возможности исчерпаны в сюжетном замысле «Вечного огня».

Драматические просчеты либретто не могли не отразиться и на музыкальной драматургии балета. Первым следствием явилось ограниченное развитие музыкального материала. Нередко, найдя выразительную, импульсивную музыкальную мысль, композитор недостаточно активно варьирует, переосмысливает ее. Подчас композитор словно бы забывает о принципе репризности (в крупном плане) — большинство тем, прозвучав однажды, больше уже не возвращается. Но и тот материал, который приводится неоднократно, чаще предстает перед слуша-

телем почти в том же «экспозиционном» виде. Отсюда возникает ощущение недостаточной внутренней связи отдельных номеров между собой. Похоже было, что композитор вслед за либреттистом несколько увлекся, если так можно сказать, самодавлющей «дансантностью».

Все это, по-видимому, объясняет, почему при безусловной художественной ценности музыки балета Ж. Батуева «Сын земли» не в полной мере раскрывает важную современную тему, творческий дар бурятского композитора раскрылся здесь не в полной мере.

Постановщик балета М. Заславский всегда хорошо чувствовал специфику музыки Ж. Батуева, свободно сочетая в спектакле классическую и современную хореографическую лексику. Обратился он и к пантомиме, тонко «расцветив» здесь целое красочными деталями, подчерпнутыми из бурятской народной танцевальности. При этом М. Заславский искал такое пластическое решение, которое «...содержит минимум внешних примет национального, но стремится передать его внутренние качества»⁶².

В спектакле выступили известные мастера бурятского балета народный артист РСФСР П. Абашеев (полковник Намжилов), заслуженная артистка РСФСР Е. Самбуева (Аюна), заслуженная артистка БурАССР Л. Протасова (Аюна), а также и артистическая молодежь. В сцене «Школьный стадион» приняли участие питомцы республиканского хореографического училища.

Подводя итоги, П. Абашеев говорил: «Постановка спектакля на современную тему — всегда нелегкая задача. Тем более, если это первый такой спектакль на музыку национального композитора. Далеко не все удалось нам в полной мере, но коллектив работал с самоотдачей, а постановка подготовлена за сравнительно короткое время. И сейчас, после премьеры, мы продолжаем работать, учитывая те замечания, которые были высказаны нам на обсуждении. Надеемся, что мы сможем сделать этот спектакль достойным той высокой темы, к которой обратились»⁶³.

13.

В 1976 году Ж. Батуев возглавил оркестр бурятских народных инструментов. Этот уникальный коллектив был создан в

⁶² Шумилова Э. Национальное в советском балете // Музыка в хореографии современного балета. Л.: Музгиз, 1974. С. 63.

⁶³ Сов. музыка, 1976, № 12. С. 55.

1939 году накануне первой декады бурят-монгольского искусства в Москве. Ж. Батуев был его участником, играл на хуре, дирижировал рядом пьес. В годы Великой Отечественной войны коллектив распался, погибли многие из оркестрантов, в том числе, знаменитый хурист-виртуоз А. Бардамов.

В 1966 году после четвертьвекового перерыва оркестр был восстановлен. Трудности были немалыми — многие из музыкантов, игравших в предвоенные годы, потеряли исполнительские навыки, не осталось исполнителей на ряде инструментов, не сохранились и некоторые из инструментов. Оркестром руководил известные бурятские музыканты Ч. Павлов, А. Арсаланов. За десятилетие коллектив достиг известного художественного уровня, накопился большой репертуар. Оркестр постоянно играл сочинения местных авторов, в том числе и Ж. Батуева, а композитор все эти годы был тесно связан с оркестром. Поэтому и приход Ж. Батуева в качестве художественного руководителя явился закономерным итогом его творческого общения с коллективом.

Отличное знание бурятского народного музыкального инструментария, практическое владение рядом инструментов позволили композитору создавать сочинения, в которых в полной мере раскрывались художественные и технические возможности национального оркестра.

В первые годы после восстановления оркестра Ж. Батуев писал для него преимущественно миниатюры, чаще маршевого и танцевального плана (в ритмах ёхора и других бурятских народных танцев, пьесы в характере вальса), а также и небольшие пьесы-зарисовки, среди которых музыкальная картинка «Весна» выделяется благодаря обаятельности незатейливого напева кларнета (имитирующего народный инструмент сур), поддержанного четким ритмом хуров и чанз (пример 67).

По мере роста исполнительских возможностей коллектива, композиторы республики усложнили и свои творческие задачи. В конце 60-х годов Ж. Батуев обращается уже к более крупным и развитым формам. Здесь и пятчастная сюита (1969), и сюита из балета «Во имя любви» (1967), и вариации для чанзы с оркестром (1968).

В последнем сочинении композитор разработал лаконичную танцевального склада тему, придавая ей черты то ёхора, то вальса.

Первая половина 70-х годов отмечена появлением пьес в таких формах, как увертюра и поэма, а также пьес концертного

плана для флейты, трубы, кларнета с народным оркестром. Некоторые из этих сочинений имеют программный характер — увертюры «Цветы, край родной» (1970) и «Моя Бурятия» (1975), пьеса «Северные картинки» (1974), марш «Сельские огни» (1972), поэма «Кижингинская долина» (1971) и другие.

Музыкальный материал пьес для народного оркестра пентатоничен, чему соответствует и преобладание колористического варьирования.

После прихода в коллектив в качестве дирижера Ж. Батуев пишет для народного оркестра особенно интенсивно. Исполнялись под управлением автора и имели успех увертюра «Молодость» (1976), зарисовка «Таежные звуки» (1976), Марш-парад (1976).

Среди сочинений этого периода наиболее значительным является поэма «Памяти героев» (1977). На титульном листе партитуры композитор написал: «Посвящается бессмертным подвигам Героя Советского Союза полковника В. Б. Борсова». Поэма представляет собой трехчастную пьесу. Лаконичное вступление подводит к основной теме — подвижной, драматически устремленной. Она передается от группы хуров в группу духовых, а затем проводится в мощном tutti. Середина пьесы более подвижна. Маршевость склада, энергичный ритм ударных придают ей «батальные» черты — может быть, это картина боя. В репризе главная тема изливается в форме свободного канона духовых, идущего на фоне тремолирующих хуров, чем достигается значительная динамизация образа. Завершает поэму торжественная кода, в которой гимнический облик приобрела тема середины.

В поэме «Памяти героев» композитор демонстрирует свое знание возможностей народного оркестра: умело противопоставляет матовый тембр хуров и своеобразную «шуршащую» звучность чанз, броско чередует лаконичные соло и весь массив оркестра. По отзывам исполнителей, оркестровые партии написаны удобно, с глубоким пониманием специфики звукоизвлечения на народных инструментах.

Оставив в 80-е годы руководство оркестром, композитор продолжал пополнять его репертуар. Такие его сочинения, как «Молодежный марш» (1980), увертюра (1981), поэма «БАМ» (1981). «Танец чабана» (1983), «Танец оленеводов» (1983), вальс для кларнета с оркестром прочно вошли в концертные программы оркестра.

Увлеченно работая над музыкой для национального оркестра, Ж. Батуев не забывал и других жанров — симфонического, камерного, песенного.

В 70-е годы композиторы республики неоднократно в составе концертных бригад посещали поселки бурятского участка великой стройки — Байкало-Амурской магистрали. Яркие впечатления от встреч со строителями, от гигантского размаха работ, от природы тех мест, где прокладывалась магистраль, отразились сначала в многочисленных массовых песнях бурятских композиторов, а позже и в сочинениях крупных форм.

В августе 1977 года Ж. Батуев завершил симфоническую поэму «Свет над тайгой», посвятив ее строителям БАМа. В конце года поэму исполнил симфонический оркестр Бурятской филармонии (дирижер И. Айзикович).

Содержание поэмы «Свет над тайгой», по замыслу автора, соединяет в себе воспевание красоты забайкальской природы и героического труда. Композитор говорил, выступая по Бурятскому радио: «Тема БАМа в последние годы властно вошла в советское искусство, стала одной из центральных тем. Писатели, художники и композиторы ищут творческое решение темы. Название «Свет над тайгой» включает в себе не только картинное начало — электрический свет, озаряющий таежные просторы, но, прежде всего, свет разума, свет будущего»⁶⁴.

В этом произведении Ж. Батуев продолжил линию жанрово-картинной оркестровой музыки, заложенную в национальных симфонических сюитах.

Простота склада, мелодико-ритмическая изобретательность автора, яркая изобразительность, жанровая основа тематизма, колоритность оркестрового изложения принесли поэме «Свет над тайгой» популярность в республике. В рецензии отмечалось, что музыке поэмы свойственны «оптимизм, вера в светлый завтрашний день»⁶⁵.

По форме поэма «Свет над тайгой» представляет собой трехчастную композицию с большим вступлением, которое открывается медленным задумчивым напевом виолончелей и контрабасов. Этот вступительный образ легко можно истолковать как музыкальную картину суровой вековой тайги. Звучность постепенно ширится, вступают новые инструменты и группы. И наконец, светло и прозрачно звучит оживленная танцевальная тема — воспринимающаяся как образ молодости и радостного мироощущения. Композитор варьирует эту мелодию, меняя ее оркестровый «наряд» и проводя в уменьшении (более мелкими длительностями).

Основной (трехчастный) раздел поэмы построен на устрем-

⁶⁴ Радиопередача 27 марта 1978 г.

⁶⁵ Вольтничева Т. Обогащать духовный мир современника // Правда Бурятии, 1977, 23 дек.

ленной, в шестидольном размере теме, сочетающей в себе черты танца и скорого марша (пример 68).

Вначале его излагают энергичным штрихом струнные, затем подхватывают и другие инструменты.

В середине основного раздела преобладают подвижность, «бег» струнных и деревянных. Длительное нарастание звучности ведет к сокращенной репризе, где маршевая тема обретает новый тембровый облик.

Существенным шагом Ж. Батуева в области освоения камерных жанров стал его первый струнный квартет (1978). В трех частях квартета, чередующихся по традиционному принципу (энергичная первая, лирически созерцательная вторая, быстрый моторный финал), композитор изобретательно разработал тематический материал в народном духе.

Квартет впервые прозвучал не в Улан-Удэ, а в Москве, в отчетном концерте бурятской композиторской организации в декабре 1978 года. Музыковед Т. Макарова дала квартету Ж. Батуева высокую оценку: «Музыка этого автора всегда пленяет яркой национальной почвенностью, мелодичностью, безупречным вкусом. В своем последнем сочинении — струнном квартете — композитор не только не изменяет своим творческим принципам, но значительно обогатил их, используя вариационно-динамическое и полифоническое развитие тематического материала»⁶⁶. Вместе с тем, рецензент отметила и недостаток произведения — «некоторую перегруженность фактуры»⁶⁷.

Не оставлял композитор и еще один любимый жанр — музыку для духового оркестра. Это преимущественно марши. Композитор хорошо чувствует специфику состава — вспомним, что свой путь в музыкальном искусстве он начинал как исполнитель на трубе, много играл в духовых оркестрах, позже руководил ими. Он умеет добиться полноты звучности, удачно пользуется сольными возможностями инструментов. Среди десятка маршей, написанных Ж. Батуевым, есть немало интересных. Во всех он использует мелодический материал в национальном духе (бурятский, якутский, калмыцкий), что придает его духовой музыке большую свежесть.

В 1978 году на Всесоюзном конкурсе патриотической музыки, проводившемся Союзом композиторов СССР и Министер-

⁶⁶ Макаров Т. Традиция и новаторство (итоги отчета в Москве композиторов Бурятии) // Правда Бурятии, 1979, 11 янв.

⁶⁷ Там же.

ством культуры СССР к 60-летию Советской Армии, «Юбилейный марш» Ж. Батуева для духового оркестра был удостоен II премии.

14.

За полвека творческой деятельности Ж. Батуев написал более ста песен, многие из которых стали очень популярны в республике — их поют по всей Бурятии, от Саян до Витима, поют солисты оперного театра и филармонии, самодеятельные певцы и любители, они звучат в праздники и в будни, стали частью музыкального быта республики.

Тематика его песен расширялась с каждым годом. Центральное место в ней занимала патриотическая тема и лирика, но немало возникало песен и о красоте природы родного края, находилось место и для веселой шутки.

Среди патриотических песен Ж. Батуева немало посвященных ленинской теме. Первую из них композитор написал на слова Х. Намсараева еще в 50-е годы. Особенно пополнилась батуевская Лениниана в конце 60-х годов, когда шла подготовка к празднованию 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. В дни юбилея часто звучали его ленинские песни, большим успехом пользовалась написанная к юбилею песня «Славим Ленина-богатыря» (на слова Ц. Галсанова), для солиста-баса и смешанного хора. В широком сольном запеве распевность сочетается с четким маршевым ритмом (пример 69).

Плотный хоровой подхват ведет к кульминации, которая и завершает песню мощным утверждением главной мысли: «Славим имя вождя дорогого, славим Ленина-богатыря!»

Хорошее представление о стиле патриотических песен Ж. Батуева дает и его «Песня о Ленине» на слова Ц.-Ж. Жимбиева. Мы слышим в песне энергичный запев, сменяющийся двухголосной хоровой партией с характерными звучностями параллельных кварт и «пустых» квинт.

Свежо, в лирическом плане решена Ж. Батуевым патриотическая тема в его известной песне «Мой край» на слова классика бурятской советской литературы Х. Намсараева. словно бы подражая ансамблю народных инструментов, звучит партия фортепиано, просторные песенные обороты голоса соединены с чуть намеченным вальсовым ритмом. «Мой край» — одна из самых популярных песен Ж. Батуева.

Яркие, образные картинки жизни современного бурятского села представляют собой песни Ж. Батуева «Богатая долина»,

«Колхозная песня», «Богатый колхоз», «Парень из совхоза» (все на слова Ц. Галсанова), «Дарима» (слова Д. Жалсараева), «Славная Еравна» (слова Ш. Нимбуева) и многие другие. Композитор обращается в них к мелодике, близкой фольклору, к намеренно несложным приемам в партии фортепиано, нередко к танцевальным ритмам. Вспоминается его песня «Родные края» (на слова Ц. Галсанова)— живой, почти танцевальный напев, строящийся на характерных народно-песенных оборотах. Партию голоса дополняет терпкая звучность параллельных кварт в сопровождении (пример 70).

Немало у композитора и шуточных песен, очень популярных в республике, особенно среди молодежи. Музыкальный язык этих песен уходит корнями в народные танцевальные напевы-наигрыши, особенно часто ёхорные. Увлечательность ритма, броские интонации вокальной партии— все это в лучших шуточных песнях Ж. Батуева складывается в образы, исполненные живого непритязательного юмора, воспринимающиеся как добрая дружеская шутка. Вот например, одна из известнейших песен композитора—«Шуточная песня» (на слова Ц. Галсанова) для хора. Острый ритм хоровой партии, предельно простой склад партии фортепиано, красочные нетерцовые созвучия соединяются в рельефном юмористическом образе (пример 71).

Но все-таки наибольшие «песенные удачи» бурятского композитора лежат в сфере лирики. Здесь особенно часто Ж. Батуеву удается высказаться очень тепло, найти впечатляющий мелодический образ. Четверть века остается одной из самых популярных бурятских лирических песен его «Колыбельная» (на слова Ц. Галсанова)— о ней говорилось выше.

А еще одна популярная «Колыбельная» Ж. Батуева (на слова Ц.-Д. Дондовой) возникла в 70-е годы. Ее очень выразительный пентатонический напев (родственный народным лирическим песням) композитор оригинально соединил с плавным ритмом медленного вальса.

Вообще, Ж. Батуев в песне часто обращается к вальсовому ритму, это одна из любимых его ритмических формул. Назовем такие песни композитора, как «Не могу дождаться», «Яркие огни», «Звон байкальской волны» (все на слова Ц. Галсанова) и другие. Обаятельную вальсовую мелодию положил композитор в основу песни, посвященной его родине. Песня написана на слова Х. Намсараева и названа «Кижингинский вальс». Легко и непринужденно развертывается мелодия песни, а ритм вальса придает ей особенную полетность, устремленность (пример 72).

В заключительном разделе «Кижингинского вальса» композитору словно бы не хватало слов, чтобы выразить чувство люб-

ви к родному краю, и он дополняет песню выразительным вокализмом.

В 1975 году в канун 60-летию Ж. Батуева республиканское книжное издательство выпустило сборник песен композитора «Счастье». Весь тираж сборника быстро разошелся. В предисловии к сборнику коллега Ж. Батуева по искусству народный артист СССР композитор Б. Ямпиров писал: «Песни Батуева отражают жизнь бурятского народа во всем ее многообразии. И все они очень тесно связаны с народным творчеством. Вот почему многие из песен композитора, получив широкое распространение в народе, стали почти народными»⁶⁸.

Жигжит Абидуевич Батуев продолжает свою плодотворную работу в песне. Композитор рассказывал о корнях своей любви к песенному жанру: «В песне композитор может очень быстро, своевременно откликнуться на события, которые волнуют каждого из нас. Это записанный нотными знаками наш душевный разговор с людьми. И если песня поется, то приходит самое большое творческое удовлетворение — значит твоя работа нужна людям. И кроме того, мне кажется, что именно песня в наибольшей степени близка к народному искусству. Сочиняя песни, как бы становишься продолжателем тех неизвестных талантливых мастеров, которые многие века шлифовали мелодии народных песен»⁶⁹.

Рождаются новые песенные мелодии, продолжается долгий душевный «разговор» композитора со слушателями...

15.

Бурятская национальная композиторская школа насчитывает еще только неполные полвека своей истории — это возраст молодости. И одной из основных задач, стоящих перед композиторами республики, является выработка национального музыкального языка. И закономерно, что Жигжит Батуев, обращаясь к национальным темам и сюжетам — история народа, его легенды и предания, его сегодняшняя жизнь — стремился воплотить их с помощью национально окрашенных музыкально-выразительных средств, ибо, как говорил известный английский музыкант Р. Уильямс, «не каждый композитор может рассчитывать на всемирный резонанс своего творчества, но он с пол-

⁶⁸ Ямпиров Б. Предисловие к сб. песен Ж. Батуева «Счастье» // Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1976.

⁶⁹ Запись беседы с композитором от 3 июня 1978 г.

ным основанием должен стремиться к тому, чтобы собственный народ его услышал»⁷⁰.

Конечно, основой палитры национальных средств, используемых Ж. Батуевым, явилась национальная по складу мелодика, близкая бурятскому фольклорному мелосу, впитавшая в себя его характерные интонации и ритмы. Безусловно, Ж. Батуев в этом отношении является одним из наиболее «почвенных» бурятских композиторов. Недаром, его оригинальные мелодии любители музыки в республике нередко принимают за фольклорные. Так было с многими мелодиями из балетов, симфонических пьес и песен. По поводу, например, темы вариации Алма-Мэргэн возник большой спор на обсуждении балета «Сын земли» в Союзе композиторов — оригинальная это мелодия или же народная? Однако спор решился в пользу Ж. Батуева — никто не смог указать предполагаемый «первоисточник».

Поэт Ц. Галсанов, автор текстов многих массовых песен, а также романсов Ж. Батуева, вспоминал в дни 60-летнего юбилея композитора: «Большинство песен Жигжита Батуева считают народными. Например, песню «Бархан Уула» (название местности на востоке Бурятии.—О. К.). А на самом деле на слова моего стихотворения Жигжит Абидуевич более тридцати лет тому назад написал музыку, столь полюбившуюся нашему народу»⁷¹. Все это легко понять, если вспомнить, что композитор образно говоря, вырос под звучание прекрасных мелодий народных песен, с детства впитал народно-песенный интонационно-ритмический строй. Коллега Ж. Батуева по творчеству Б. Ямпиллов говорил об этом: «Мне и моим сверстникам, первым бурятским композиторам, народная песня была знакома с раннего детства. Она тот животворный источник, откуда черпало свои силы наше молодое профессиональное искусство, всеми корнями уходящее в народное творчество»⁷².

Ж. Батуев в 30-е и 40-е годы регулярно записывал бурятские народные мелодии, многие из которых вошли в его сочинения.

Но чаще, особенно в последние десятилетия, Ж. Батуев обращается к собственному тематизму, отражающему характерные черты бурятской народной мелодики. Закономерно, что преобладающая часть музыкальных тем композитора основана на древнейшем ладе бурятской народной песни — ангеми-tonпой (бесполутоновой) пентатонике. Конечно, в профессиональную музыку вошел не просто пятиступенный бесполутоновый звукоряд, а система характерных ритмо-интонаций и мелодиче-

⁷⁰ Уильямс Р. Национальное в музыке // В кн.: Музыка и время.— М.: Сов. композитор, 1970. С. 55.

⁷¹ Долина Кижинги (село Кижинга БурАССР), 1975, 23 окт.

⁷² Ямпиллов Б. Нам 40 лет! // Сов. музыка, 1963, № 5. С. 110.

ских оборотов (трихордные попевки, квартовые и квинтовые ходы).

В 30-е годы, когда начинался путь Ж. Батуева в творчестве, шла борьба двух противоположных взглядов на будущее бурятской музыки. Были сторонники «охранительной» тенденции, считавшие, что усвоение, например, многоголосия может лишить бурятскую музыку самобытности, так как народная песня Бурятии монодична. Были и сторонники «европеизации», которые требовали отказаться от народных средств музыкальной выразительности и предлагали немедленно перейти на «европейские рельсы». Конечно, оба мнения были ошибочными — первое означало национальную ограниченность, выражало косные, отсталые взгляды, второе пренебрегало народной культурой, а ведь профессиональное творчество всегда произрастает из сокровищницы фольклора.

Ж. Батуев не был склонен к теоретическим проблемам, но практическая деятельность его и его коллег, молодых бурятских композиторов Д. Аюшеева, Г. Дадужева, Б. Ямпилова способствовала утверждению правильного взгляда и перспективы бурятской национальной музыки, утверждению мысли о том, что подлинно национальное музыкальное творчество должно опираться на органичный синтез национального и интернационального.

И поэтому в творчестве Ж. Батуева, как и других национальных композиторов, пентатоника часто выступает как отправная точка для творческих поисков. Конечно, преобладает «чистая» пентатоника. Такие мелодии Ж. Батуева, как, тема первой части «Колхозной сюиты» (пример 4), как тема «танца-загадки» «Лебедь» в балете «Сын земли», (пример 54,) как тема Аюны в балете «Вечный огонь» (пример 65), как мелодии песен «Колыбельная» (пример 11), «Байкал», «Счастье» (пример 1) и многие другие лишней раз подтверждают мысль о неисчерпаемости выразительных возможностей пентатоники. В «чистой» пентатонике обычно излагаются темы, характеризующие народ и его героев, темы жанровых эпизодов, в том числе, танцевальных, темы, входящие в образы природы. Назовем, например, лейтмотив Гэсэра в балете «Сын земли» (пример 53), мелодию вальса в балете «Цветы жизни» (пример 35), тему фортепианной пьесы «Лунная ночь» (пример 10).

Обращаясь же к передаче более сложных психологических состояний, композитор применяет средства, так называемого, обогащения пентатоники, что ведет к включению в звукоряд мелодий полутоновых соотношений. При этом Ж. Батуев, как и другие национальные композиторы, стремится, обостряя звучание мелодических линий, не утрачивать пентатонического ко-

лорита, что достигается преобладанием бесполутоновых оборотов и использованием «косвенного полутона» — звуки, составляющие его могут быть в разных разделах мелодии, в разных октавах и непосредственно не соприкаться. Движения на полутон нет, но его «скрытое» присутствие в мелодии значительно усиливает ее выразительность. Напомним характерные примеры — тема любовного дуэта Алма-Мэргэна и Гэсэра в балете «Сын земли» (пример 57), тема вальса в балете «Вечный огонь» (пример 64) и другие. Остановимся на последнем примере.

Тема вальса — один из многих образцов, демонстрирующих мелодический дар композитора, его умение «изобрести» свежий мелодический ход, своего рода мелодическую «изюминку». Традиционный «ритмический» силуэт» вальса получает здесь пентатоническое «заполнение», причем выразительность мелодии связана с тем, что Ж. Батуев использует здесь систему из двух ангемитонных (бесполутоновых) пентатонических звукоряда (пример 73).

Вместе они складываются в шестизвучный диатонический ряд, к которому в дальнейшем присоединяется и седьмой звук. Но, как видим, непосредственного движения на полутон в мелодии нет. Вместе с тем, его «скрытое» присутствие ощущается слухом, что обогащает эту национально окрашенную мелодию.

Еще один характерный образец — тема Матери (пример 34) из балета «Цветы жизни». Этот непритязательный, но выразительный напев опирается на ангемитонный лад («минорной» разновидности). По мере развития мелодии, в нее включается шестой звук («ля-бемоль»), который, однако, нигде не входит в непосредственное соприкосновение со звуком «соль» основного звукоряда. Тем не менее, выразительный полутоновый ход подразумевается, как своего рода «подтекст».

Обогащение пентатонической мелодики у Ж. Батуева, как и у других бурятских композиторов, связано еще и с использованием интонационных элементов, не свойственных фольклору, — скачков на широкие интервалы, движения по звукам аккордов.

Пентатонические мелодические обороты в музыке Ж. Батуева, конечно, прочно соединены с национальной ритмической основой, идущей от бурятской народной песни и танца, которым свойственно немалое ритмическое разнообразие. Так, в древних эпических напевах встречаются очень сложные ритмические рисунки, не поддающиеся записи с тактированием. Для лирических мелодий типичны прихотливые ритмические фигуры, триоли, синкопы. Все это ритмическое богатство вошло и в мелодику Ж. Батуева. Особенно часто композитор обращается к ритму самого распространенного в Бурятии (и в наши дни) народного танца-хоровода «хора». Ж. Батуев находит многие

новые варианты традиционного ехорного ритма, которые условно можно определить как «ёхор-галоп» (пример 63) и «ёхор-марш» (пример 62). Ритмическая активность — одно из ярких качеств музыки Ж. Батуева, что особенно сказывается, как понятно, в его танцевальных произведениях (в первую очередь, конечно, в балетах).

Закономерности пентатонической мелодики (преобладание квартовых интонаций), вызывает к жизни определенные национально окрашенные элементы гармонического языка — прежде всего, созвучия, построенные по кварто-квинтовому принципу. Предпосылкой к их использованию явились, свойственные бурятской народной монодии, гетерофонные элементы («расщепление» унисона, квартовое «утолщение» мелодической линии), связанные с кварто-квинтовым соотношением звуков в ангемитонном ладу). Этот принцип был заложен в творчестве русских композиторов, работавших в республике в 30-е годы — П. Берлинского, В. Морошкина, М. Фролова и других, и подхвачен молодыми бурятскими музыкантами. У Ж. Батуева нет преобладания квартовых созвучий (что наблюдается, например, у Б. Ямпилова), но различные созвучия такого строения применяются им достаточно часто. Назовем здесь случаи параллельного движения квартами (примеры 16, 53, 64), квинтами (пример 10), трезвучиями (пример 56), применения бестерцовых трезвучий (пример 16) и квартовых септаккордов (пример 36, третья доля первого такта).

Центральное же место в гармоническом языке Ж. Батуева занимает терцовая аккордика, различными способами приспособленная к пентатонической мелодике. Таким способом является, например, применение созвучий натурального минора и других натуральных ладов, с помощью чего композитор избегает вводнотонных отношений. Свойственное натурально-ладовой гармонии смягчение функциональных связей хорошо согласуется с известной «статичностью» ангемитонной пентатоники (отсутствие острых тяготений). Отсюда у Ж. Батуева нередко довольно неожиданные (с позиций функциональности) последования терцовых аккордов. Очень часто применяется композиция и такое средство, как органнй пункт, благодаря которому укрепляется ощущение тонального центра (примеры 26, 29, 53, 55), что нередко преодолевает свойственную пентатоническим мелодиям неопределенность устоя (переменность).

Широко использует Ж. Батуев и полифонические приемы, обращаясь преимущественно к контрастно-тематическому типу полифонии. Имитационные приемы занимают меньшее место, поскольку, как признано, из-за известной статичности бесполутоновой пентатоники имитационные формы в бурятской музыке

подчас ощущаются как несколько искусственные. Безусловно, есть у Ж. Батуева и удачные образцы имитации, канона (пример 18). Однако чаще в его сочинениях (особенно оркестровых) встречается полифоническое обогащение фактуры дополнительными голосами. Так, в репризах основная мелодия обычно «обрастает» такими голосами, в большей или меньшей степени интересными мелодически, что тематически насыщает все «этажи» фактуры и способствует углублению музыкального образа.

К народным приемам музицирования восходит и постоянно применяющееся Ж. Батуевым в качестве способа развития материала оркестрово-колористическое варьирование. В его балетной и симфонической музыке каждое новое проведение темы характеризуется сменой оркестрового изложения — меняется выбор групп и инструментов, их сочетание. Это неразрывно связано и с упоминавшимся выше полифоническим обогащением оркестровой фактуры. Вместе взятое, все это дает слушателю ощущение развития материала. Нельзя не усмотреть здесь следования традициям русской классической музыки («глинкинские вариации»), творчески перенесенными на почву бурятского пентатонического мелоса.

Оркестровая манера Ж. Батуева характеризуется тяготением композитора к красочности, к чередованию прозрачных эпизодов с плотными, мощными tutti. Распределение оркестровых функций традиционно — в героических и драматических эпизодах преобладают медные инструменты, в лирических — струнные, деревянные, арфа. Нередки впечатляющие оркестровые соло.

Можно найти и примеры стремления внести в оркестровый колорит национальное начало. Так, в партитуру балетов «Во имя любви» и «Цветы жизни» включена, как уже отмечалось, партия чанзы. Особое пристрастие композитора к сольным эпизодам флейты и гобоя можно объяснить тем, что они удачно имитируют звучание народных инструментов — соответственно лимбы и бич-хура. Однако такие примеры немногочисленны, о чем нельзя не пожалеть, если учесть то обстоятельство, что композитор с детства хорошо знает народный инструментарий, владеет рядом инструментов. Несомненно, что национальные элементы могли бы занимать в его оркестровом стиле гораздо большее место.

В совокупности музыкально-выразительные средства, используемые композитором, складываются в образы, привлекающие своим национальным колоритом. Именно поэтому музыка Жигжита Батуева так популярна в нашей республике.

Батуев внес вклад в музыкальную культуру Бурятии не только как композитор, но и как активный организатор и общественный деятель. Возглавляя городскую детскую музыкальную школу (1947—1959) и республиканское музыкальное училище (1962—1963), ведя в последнем класс теории музыки и композиции, композитор способствовал подготовке национальных музыкальных кадров. Художественное руководство республиканской филармонией (1959—1962) отмечено успехом на Второй декаде бурятского искусства и литературы в Москве в 1959 году. Активной была деятельность композитора по организации хорового дела в республике — до 1974 года он был председателем Бурятского отделения Всероссийского хорового общества. Увлечение сотрудничает и в Союзе композиторов республики, являясь с 1950 по 1976 год уполномоченным Музфонда СССР, ответственным секретарем (1960-63), членом правления Союза, членом ревизионной комиссии Союза композиторов РСФСР. Его большой творческий и организаторский вклад в музыкальную культуру Бурятии и всей страны отмечен почетными званиями народного артиста России (Указ от 7 июля 1985 года) и Бурятии, заслуженного деятеля искусств России, Бурятии и Якутии, Государственной премией Бурятии, орденом Ленина и двумя орденами «Знак Почета».

Все, кому доводилось близко общаться с Жигжитом Аби-дуювничем, единодушны в оценке его как человека, — умный, доброжелательный, отзывчивый. Невысокого роста, с негромким голосом, с неизменной доброй улыбкой Жигжит Аби-дуюевич одинаково прост и приветлив с каждым — от крупнейших деятелей музыкального искусства, с которыми ему нередко приходится встречаться, до скромных любителей музыки, поклонников его творчества. Неторопливо, лаконично, но всегда очень образно, с яркими запоминающимися сравнениями, он рассказывает о своем творчестве и о творчестве товарищей по искусству, о проблемах и перспективах музыки республики. Свойственен Жигжиту Аби-дуюевичу и тонкий юмор, теплая шутка, а иной раз и едкий сарказм, особенно когда дело касается тех, кто считает искусство легким путем к «красивой жизни».

Зато композитор всегда поддерживал достойную молодежь. Официально он не вел композиторского класса в Улан-Удэнском музыкальном училище имени П. Чайковского, но тем не менее все национальные композиторы среднего и младшего поколения в той или иной мере обязаны своими знаниями

Ж. Батуеву — помогал постичь законы композиции, консультировал, а то и попросту «доводил» сочинения неопытных. «Он всегда помогал мне, как молодому, начинающему композитору,— говорил известный песенник Ч. Павлов,— Жигжит Аби-диевич для меня был и есть эталон исключительной житейской и художественной честности»⁷³. Всегда тепло говорил о Ж. Батуеве композитор Г. Дашипылов: «Мне помнится сердечность, с которой Жигжит Аби-диевич отнесся к моим первым композиторским опытам. Благодаря ему я смог поверить в себя и решиться на серьезный поступок — оставить сельскохозяйственный институт и начать сначала, поступив в музыкальное училище»⁷⁴.

Тепло отзываются о деловых и человеческих качествах Ж. Батуева композиторы, музыковеды, постановщики его балетов. «Приятно работать с Жигжитом Аби-диевичем,— говорил балетмейстер М. Заславский,— это прекрасной души человек, уважительно, с любовью относится он к людям. Основа его мелодий — это строй его души, его ясность, простота»⁷⁵.

Жигжит Аби-диевич — глава большой семьи, выросли пять сыновей и дочерей, растут внуки. Одна из дочерей — Светлана — пианистка, директор центральной детской музыкальной школы Улан-Удэ, другая — Галина — пошла по стопам отца, окончив композиторский факультет Горьковской консерватории, преподает в Улан-Удэнском музыкальном училище. В республике знают ее музыку — симфоническую поэму, камерные пьесы, романсы (особенно популярен романс «Ая Ганга» на слова Д. Улзытуева).

В ноябре 1990 года музыкальная общественность Бурятии широко отмечала 75-летие композитора. В зале театра оперы и балета состоялось чествование юбиляра, был дан большой концерт из его произведений. Коллеги-композиторы, представители руководства республики, земляки-кижингинцы, друзья-музыканты, многочисленные поклонники искусства Ж. Батуева сердечно поздравляли его с юбилеем.

Преклонный возраст не убавил творческой активности композитора — в 90-е годы он написал рапсодию для симфонического оркестра, еще ряд инструментальных пьес и песен, а в конце декабря 1992 года представил на суд слушателей маш-

⁷³ Жигжит Батуев — юбиляр // Долина Кижинги (с. Кижинга), 1975, 23 окт.

⁷⁴ Запись беседы с Г. Дашипыловым от 25 ноября 1979 г.

⁷⁵ Коротаева А. Певец родного края // Правда Бурятии, 1973, 24 июня.

табное произведение — ораторию «Спасение священного Байкала» на слова Д. Жалсараева. В четырех частях оратории композитор выразил восхищение красотами природы «таежного моря», тревогу за судьбу озера, обратился ко всем людям доброй воли с призывом защитить бесценное творение природы. «Байкал — моя любовь и моя боль, — говорил композитор корреспонденту республиканской газеты, — языком музыки я прошу людей быть добрее, разумнее, человечнее к тому, что даровано нам»⁷⁶. Музыка оратории, как всегда у Ж. Батуева, мелодична, пронизана живыми ритмами, красочно оркестрована. Оратория прозвучала в исполнении солистов, хора и оркестра Бурятского оперного театра (дирижер В. Галсанов). Слушатели, переполнявшие зал театра, тепло благодарили композитора за этот «новогодний подарок» — талантливую музыку новой оратории.

Творчество выдающегося национального композитора Жигжита Абидуевича Батуева — неотъемлемая часть духовной сокровищницы народа России. И хорошо сказал о ней учитель из Кижинги: «В его музыке много света, тепла и радости — она своим красочным языком говорит нам о том, как прекрасен наш родной край»⁷⁷.

⁷⁶ Коротаева А. Подарок композитора // Правда Бурятии, 1992, 10 дек.
⁷⁷ Жигжиту Батуеву — 50 лет // Заря коммунизма, 1965, 29 окт.

СПИСОК СОЧИНЕНИЙ Ж. БАТУЕВА

Балеты

«Охотник и птица» (балетная сцена)	1950
«Во имя любви» (в соавторстве с Б. Майзелем), либр. М. Заславского и Л. Линховойна	1957
«Золотая свеча» в соавторстве с Б. Майзелем, либр. Х. Намсараева и Г. Цыдынжапова	1958
«Цветы жизни», либр. М. Заславского	1960
«Чурумчуку», либр. М. Жорницкой и С. Элляя	1964
«Дружба», либр. И. Галанцевой и Н. Логачева	1965
«Гэсэр», либр. Н. Балдано	1967
«Джангар», либр. А. Бадмаева и Ж. Батуева	1970
«Сын земли», либр. Н. Балдано	1972
«Вечный огонь», либр. М. Заславского	1976
«Долина белых журавлей», либр. И. Гоголева	1988

Музыкальная комедия и музыка к спектаклям

«Чудесный горшок» пьеса П. Маляревского	1942
«Будамшу», комедия Ц. Шагжина	1954
«Соелма, Бато-шулун», пьеса Ч. Генинова	1963
«Несостоявшаяся свадьба», муз. комедия, либретто А. Арсаланова и Д. Батожабая	1963

Симфоническое творчество

Бурят-монгольский физкультурный марш	1948
«Детская сюита»	1949
«Колхозная сюита» (1. Утро в колхозе. 2. Танец пастухов. 3. Молодежный танец. 4. Урожайная пляска)	1949
Сюита «Симфонические эскизы» (1. Сурхарбан. 2. Состязание борцов. 3. Лирическое воспоминание. 4. Ехор)	1955
Концертный вальс	1955
Позывные Бурятского телевидения	1961
Сюита на монгольские темы (1. Марш. 2. Юность. 3. Рассказ улигарчи)	1962
Сюита из балета «Чурумчуку» (1. Танец с кумысом. 2. Танец урожайная. 3. Вальс радости. 4. Народный праздник. 5. Танец охотников. 6. Дуэт Нюргяны и Чурумчуку).	1966
Увертюра «Юность»	1968
«Песни Якутии» (сюита в 4-х частях)	1969
«Якутия» (торжественный марш)	1969
Поэма «Памяти героев»	1973
Поэма «Свет над тайгой»	1977
Поэма «Край олонхосутов»	1980
Увертюра «Якутия»	1982
Па-де-де	1982
Рапсодия	1992

Концертная музыка

Поэма для скрипки с оркестром («Песни хурчи»)	1948
Пьеса для флейты с оркестром	1970

Вокально-симфоническая музыка

Сюита «Мы за мир!» на слова Д. Жалсараева	1956
Оратория «Спасение священного Байкала» на сл. Д. Жалсараева	1992

Камерная музыка

Вальсы для фортепиано	1945-1960
Поэма-рондо для скрипки и фортепиано	1945
Поэма для скрипки и фортепиано	1947
Серенада для скрипки, виолончели и фортепиано	1948
Сюита для скрипки и фортепиано	1948
2 пьесы для виолончели и фортепиано	1950-1954
Пьеса для трубы и фортепиано	1954
Пьеса для струнного квартета	1954
Марш для трубы и фортепиано	1954
Фортепианные пьесы («Колхозная пляска», «Танец», «Урожайная пляска», «На рассвете»)	1957
Обработка народной песни «Голубая гора» для фортепиано	1955
«Танец птиц»	1966
Фортепианное трио	1978
Струнный квартет № 1	1978
Струнный квартет № 2	1984

Сочинения для оркестра бурятских народных инструментов

«Саяны» (1-я часть коллективной сюиты)	1940
2 рапсодии	1943-1952
Сюита из балета «Во имя любви»	1967
2 пьесы	1967
2 танца (1. Бурятский танец. 2. Детский танец)	1967
Вальс	1967
2 пьесы (1. Марш. 2. Весна)	1968
Вариации для чанзы с оркестром	1968
Медленный танец	1968
Сюита в 5-и частях	1969
Вальс для хура с оркестром	1969
Поэма для хура с оркестром	1970
Увертюра «Цвети, край родной»	1970
3 характерных пьесы (1. Экспромт. 2. Степная. 3. Юмореска)	1971
Поэма «Кижингинская долина»	1971
4 танца	1972
Концерт для лимбы (флейты) с оркестром	1972
Вальс	1972
Марш «Сельские огни»	1972
Пьеса для трубы с оркестром	1973
2 пьесы на темы бурятских народных песен (1. Марш-парад. 2. Медленный ёхор)	1973
2 танца (1. Пляска. 2. Полька)	1974
«Северная картинка»	1974
Калмыцкий танец	1975
Увертюра «Моя Бурятия»	1975
Торжественная увертюра	1975
Четыре танца	1975
Увертюра «Молодость»	1976
«Таежные звуки»	1976
Марш-парад	1977
Поэма «Памяти героев»	1977
Молодежный марш	1980
Увертюра	1981
Поэма «БАМ»	1982
Поэма «На Байкале»	1983

Танец чабана	1983
Танец оленеводов	1983
Вальс для кларнета с оркестром	1983
Для духового оркестра	
Марш на бурят-монгольские темы	1954
«Сияние Севера» (марш)	1968
«Якутия» (марш)	1968
Два марша на калмыцкие темы	1970
Марш победителей	1975
Юбилейный марш (к 60-летию Советской Армии)	1978
Марш кавалеристов	1980
Марш на якутские темы	1981

Песни

Всего более 200, в том числе:

«Песня о Ворошилове», «Богатый колхоз», «Колхозная шуточная», «Счастье», «Богатая долина», «Колыбельная», «Байкал», «Кто это?», «Не могу дожидаться», «Золотое кольцо», «Песня о кукурузе», «Шуточная», «Песня о девушке», «Песня о космосе», «Славим Ленина-богатыря», «Свадебная песня», «Счастливая Бурятия», «Песня о республике», «Родные края», «Звенят волны Байкала», «Игривое сердце», «Парень из совхоза», «Яркие огни», «Грудовая песня», «Нет и нет», «Благодарение», «Дружба народов», «Песня коммунистических бригад», «Молодежная бригада», «Песня о Чесане» (все на сл. Ц. Галсанова), «Песня о партии», «Ученьем партии сильны», «Песня солдата», «Песня девушки», «Дарима», «Мне 17 лет», «Песня любимой», «Песня скотовода», (все на сл. Д. Жалсараева), «Кижингинский вальс», «Моя родина» (обе на сл. Х. Намсараева), «Песня о Ленине» (сл. Ц.-Ж. Жимбиева), «Сибирь, принимая москвичей», «Марш комсомольцев», (обе на сл. И. Капустина), «Мы Родину славим» (сл. С. Дунаева), «С тобою, Россия» (сл. А. Балдакова), «Пионерская походная» (сл. Г. Чимитова), «Приехал мой малыш» (сл. Д. Дамбиева), «Песня о Москве» (сл. Ч. Намжилова), «Славная Еравна» (сл. Ш. Нчмбуева), «Не забудь» (сл. С. Ангабаева), «Колыбельная» (сл. Ц.-Д. Дондоковой), «Колхозная» (сл. Д. Батожабая) и другие.

Обработки народных песен (для голоса с фортепиано)

«Друг», «На берегу Онона», «Голубеет вдаль», «В лесу», «Голубая гора», «Коновязь», «На горной вершине» и другие.

Инструментовка

Опера Д. Аюшеева «Саган-хатан» 1994

ЛИТЕРАТУРА

- Амбросьев С. Композитор, педагог // Знамя Октября, 1968, 12 окт.
 Бадиев А. Чудо обновленного края // Сов. культура, 1978, 22 мая.
 Балет Ж. Батуева на якутской сцене // Правда Бурятии, 1964, 3 сент.
 Батуев Ж. Год творческих удач // Бурят-Монгольская правда, 1950,
 1 янв.
 Батуев Ж. Советы друга // Социалистическая Якутия, 1968, 13 дек.
 Брыляков С., Сахаров Л. Встреча с композиторами Бурят-Монголии // Марийская правда, 1949, 13 марта.
 Бурятский балет // Сов. культура, 1965, 23 февраля.
 Волынцева Т. Обогащать духовный мир современника // Правда Бурятии, 1977, 23 дек.
 Гогоберидзе Гр. Композиторы республики — юбилею // Сов. культура, 1970, 10 февр.
 Гомбоин Ч. Дни якутской музыки в Бурятии // Правда Бурятии, 1981, 22 дек.
 Гуревич П. Оперный театр Бурятии Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1964.
 Дабанов Ц. Пусть звенят повсюду песни // Правда Бурятии, 1968,
 18 дек.
 Жамбалдоржиев А. Жигжит Батуев — юбиляр // Долина Книжинги, 1975, 23 окт.
 Золтоев Ц. Композитор и общественный деятель // Долина Книжинги, 1975, 23 окт.
 Игумнов Ю. Высокая похвала столицы // Правда Бурятии, 1973,
 23 мая.
 Кондратьев С., Корев Ю. На пути творческого подъема // Бурят-Монгольская правда, 1955, 6 мая.
 Корев С. Музыканты Бурят-Монголии в Москве // Сов. музыка, 1951,
 № 3.
 Корев Ю. Совершенствовать мастерство // Сов. культура, 1955, 30 авг.
 Коротаева А. Душа говорит с душою... // Правда Бурятии, 1990,
 15 авг.
 Коротаева А. Певец родного края (очерк) // Правда Бурятии, 1973,
 24 июня.
 Коротаева А. Подарок композитора // Правда Бурятии, 1992, 10 дек.
 Котляревский А. В музыкальной Бурятии // Сов. музыка, 1964,
 № 6.
 Кривошапко Г. Музыкальная культура якутского народа — Якутск: Якут. кн. изд., 1982.
 Кривошапко Г. О наших постановках (заметки дирижера) // Праздник русской культуры в Якутии. Якутск: Якутское кн. изд., 1965.
 Куницын О. Балет Ж. Батуева в Якутске // Правда Бурятии, 1987,
 19 ноября.
 Куницын О. Жигжиту Батуеву — 50 лет // Заря коммунизма (Улан-Удэнский район), 1965, 29 окт.
 Куницын О. Композитор Жигжит Батуев // Хотугу сулус (Якутия), 1989, № 9. На якут. яз.
 Куницын О. Музыка роднит народы // Созвездие братства. Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1982.
 Куницын О. Музыка Советской Бурятии // Музыкальная жизнь, 1973,
 № 10.
 Куницын О. Новый Балет Жигжита Батуева // Сов. музыка, 1976,
 № 12.
 Куницын О. Образ В. И. Ленина в бурятской профессиональной

- музыке // В кн.: к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина — Улан-Удэ: Изд. БИОН БФ СО АН СССР.
- Куницын О. Первый калмыцкий балет // Правда Бурятии, 1970, 18 июня.
- Куницын О. Победа «Сына земли» // Сов. культура, 1973, 6 февр.
- Куницын О. Сборник фортепианных пьес (рецензия) // Правда Бурятии, 1967, 4 марта.
- Куницын О. «Сын земли» // Правда Бурятии, 1973, 17 февр.
- Куницын О. Хореографическое прочтение эпоса // Сов. музыка, 1973, № 9.
- Куницын О. Композиторы Бурятской АССР — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1980.
- Куницын О., Куницына И. Музыка Советской Бурятии. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1968.
- Куницына И. «Гэсэр» // Правда Бурятии, 1967, 8 дек.
- Куницына И. Музыкальная драматургия балетов Ж. А. Батусва // Музыкальная культура в Бурятии. — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1967.
- Куницына И., Куницын О. Юбилей — бурятская музыка // Байкал, 1965, № 6.
- Куницын О. Четверть века творческих поисков // Правда Бурятии, 1965, 27 окт.
- Лазарева В. Щедрый талант // Правда Бурятии, 1982, 18 фев.
- Луцкая Е. Быль и легенда // Советская Россия, 1959, 8 декабря.
- Мадуев Н. Ансамбль «Байкал». — Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1980.
- Макарова Т. Традиции и новаторство (итоги отчета в Москве композиторов Бурятии) // Правда Бурятии, 1979, 11 янв.
- Мартынова Л. Разговор о мастерстве // Правда Бурятии, 1965, 4 ноября.
- Маторин Н. Бурят-Монгольская АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М.: Музгиз, 1957.
- Маторин Н. В долгу у народа // Бурят-Монгольская правда, 1948, 24 окт.
- Маторин Н. Музыка — его хулэг // Правда Бурятии, 1965.
- Маторин Н. Новые произведения композитора Жигжита Батусева // Правда Бурятии, 1965, 11 фев.
- Молодость якутского балета (сотый спектакль «Чурумчуку») // Социалистическая Якутия, 1970, 5 июня.
- Олегов К. Мечта композитора // Правда Бурятии, 1969, 28 мая.
- Олзоев Б. Разбег в будущее // Байкал, 1964, № 2.
- Осипов О. Талант, помноженный на мастерство // Правда Бурятии, 1975, 12 авг.
- Останин В. В гостях у юных музыкантов // Правда Бурятии, 1981, 22 фев.
- Отраднава Г. Премьера национального балета // Молодежь Бурятии, 1973, 18 янв.
- Поздравляем юбиляров // Сов. музыка, 1965, № 8.
- Полежаева Е. Якутские премьеры // Праздник русской культуры в Якутии. — Якутск: Якутское кн. изд., 1965.
- Поляновский Г. Встреча с бурятским искусством // 30 лет в мире музыки. — М.: Сов. композитор, 1977.
- Поляновский Г. Композиторы Бурят-Монголии // Искусство Бурят-Монгольской АССР. М.-Л.: Искусство, 1940.
- Поляновский Г. Композиторы Бурят-Монголии // — Сов. музыка, 1940, № 10.
- По мотивам Джангара // Сов. Калмыкия, 1970, 7 апр.
- По сюжету легенды. // Правда, 1970, 28 июня.
- Праздник русской культуры в Якутии. — Якутск: Якутское кн. изд., 1965.

- Ряузов С. Поет Бурятия // Музыкальная жизнь, 1963, № 6.
- Сергеев В., Сосновская Э. Светлое, красочное, жизнеутверждающее искусство // Правда Бурятии, 1959, 9 дек.
- Советские композиторы (краткий биографический справочник).— М., Сов. композитор, 1957.
- Сухиненко В. Мелодии Бурятии слушают иркутяне // Правда Бурятии, 1964, 4 марта.
- Творческий отчет композитора // Правда Бурятии, 1982, 31 янв.
- Угрюмов Н. Музыка Советской Бурятии // Искусство Бурятской АССР.— Улан-Удэ: Бурят. кн. изд., 1959.
- Угрюмов Н. От хура к опере // Свет над Байкалом, 1959, № 5.
- Улан-Удэ театральныи // Правда Бурятии, 1976, 8 апр.
- Хвилевский С. Сто спектаклей // Правда Бурятии, 1970, 2 июня.
- Чугунова Г. Богатство родных мелодий // Сов. Татария, 1973, 20 марта.
- Эльяш Н. Два бурятских балета.— Сов. культура, 1959, 5 дек.
- Юбилей композитора // Правда Бурятии, 1990, 21 ноября.
- Юбилейный вечер композитора // Правда Бурятии, 1975, 29 окт.
- Ямпиров Б. Нам 40 лет! // Сов. музыка, 1963, № 5.



Слева направо — Б. Майель, Ж. Баттус, М. Заславский (балетмейстер) (1958)



Сцена из балета Ж. Батуева "Цветы жизни" (1961)



Б. С. Майзел



Ж. Батуев, Б. Ямпилев (1964)



Ж. Батуев (1964)



Ж. Баттеев (в центре, во втором ряду) с участниками постановки балета "Чурумчуку", Якутск (1964)



Ж. Батуев (70-е годы)



С лева направо — Д. Аюшеев (сидит), Ж. Батуев, В. Назовицин, Б. Ямпиров, С. Манжигеев



Сцена из балета Ж. Батуева "Сын земли" (1972)



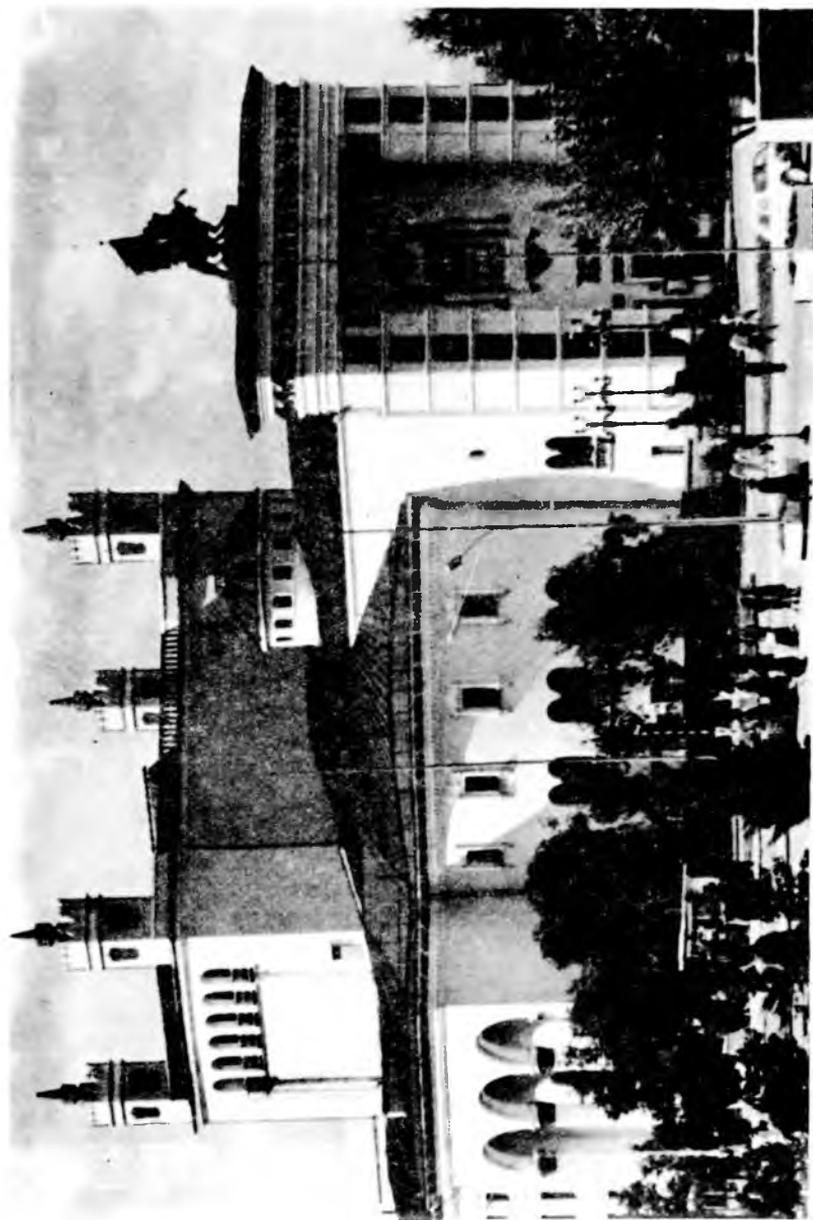
*Слева направо — С. Манжигеев, Б. Ямпилов (сидит), Г. Дашпилзлов, О. Кулицын,
Д. Дугаров, Ж. Батсүрэн, А. Андреев*



*С л е в а н а п р а в о — Б. Ямпиров, Ж. Батуев (сидит), Г. Чимитов,
К. Базарсадаев (1975)*



Сцена из балета Ж. Батуева "Вечный огонь" (1976)



Бурятский театр оперы и балета (снимок 1983 г.)



Ж. Батыев (1984)

Allegro

1. *f*

БА-СА-ГА-бууу, ху-буу-бууу мам-за-а

Andante

2. *mf.*

Tempo a piacere

3. *fz.*
p *archi*

4. *Allegretto*

mf

5. *Piu mosso*
V-ni

mf

tr. be
ff

6. *Andante*

p

Allegretto

7.

Musical score for exercise 7, marked *Allegretto* and *p*. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Allegro

8.

Musical score for exercise 8, marked *Allegro* and *mf*. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Allegro

9.

Musical score for exercise 9, marked *Allegro* and *mf*. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Andante sostenuto cantabile

10.

Musical score for exercise 10, marked *Andante sostenuto cantabile* and *pp*. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand features a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note figures.

Не спеша

11.

ПРИ-ПАВ К МЭ-ТЕ-РИН-СКОЙ ГРЧ-ДИ, СЫ-

НО-ЧЕК МОИ, СНИ, Ч - СНИ

Andante

12.

ПЮ-БОМЬ МО-Я СНАС-ТАМЪ Я

Tempo di marcia

13. 

14. *Andante*
Fag. 

15. *Adagio*
Celli 

16. 

17. *Fl.* 

18. *mf*

Торжественно

19.

Нойр-ноо һа-рәи-хәи бу-рәт тә-дә-дә ком-ич-нис пар-тийи сә-рәд тә-

Рәл

Рәл

Allegro

20. *mf*

Allegretto

21.

Musical score for exercise 21, marked *Allegretto* and *mf*. The score is written for piano on a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

Andantino

22.

Musical score for exercise 22, marked *Andantino*. The score is written for piano on a grand staff. The right hand has a simple melodic line, and the left hand plays a steady accompaniment of chords.

Adagio amoroso

23.

Musical score for exercise 23, marked *Adagio amoroso* and *p*. The score is written for piano on a grand staff. The right hand features a melodic line with some grace notes, and the left hand plays a simple accompaniment of chords.

Marcato

24.

Musical score for exercise 24, marked *Marcato* and *pp*. The score is written for piano on a grand staff. The right hand has a melodic line, and the left hand plays a rhythmic accompaniment. The word "Tuba" is written above the right hand staff. The score is divided into two systems.

25. Andante

Musical score for exercise 25, Andante. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The right hand plays a melody with slurs and accents, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment with a similar rhythmic pattern.

Moderato

26.

Musical score for exercise 26, Moderato. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The right hand plays chords marked "sf" (sforzando), while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the accompaniment with a similar rhythmic pattern. The third system continues the accompaniment with a similar rhythmic pattern. The word "simile" is written below the first system, indicating a similar style to the previous exercise.

27. *Ru mosso*

First system of musical notation for exercise 27, marked *Ru mosso*. It consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes.

28.

First system of musical notation for exercise 28. It consists of two staves. The treble clef staff features a complex melodic line with many beamed notes and slurs. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

Second system of musical notation for exercise 28, continuing the complex melodic and accompanimental lines from the first system.

Andante

29.

First system of musical notation for exercise 29, marked *Andante*. It consists of two staves. The treble clef staff has a simple melodic line, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation for exercise 29, continuing the simple melodic and accompanimental lines.

30.

Musical score for measures 30-31. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat.

Pesante

Musical score for measures 32-33. The tempo is marked *Pesante*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat.

31.

Musical score for measures 34-35. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat.

Maestoso marcato

32.

Musical score for measures 36-37. The tempo is marked *Maestoso marcato*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat.

Moderato assai

33.

a)

Musical score for measures 38-41. The tempo is marked *Moderato assai*. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes. The key signature has one flat.

Meno mosso

B)

Musical score for 'Meno mosso' (B). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a dynamic marking of 'mf'. The second system has a bass clef. Both systems show a series of chords and melodic lines across several measures.

B)

Musical score for 'Meno mosso' (B). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a dynamic marking of 'p'. The second system has a bass clef. Both systems show a series of chords and melodic lines across several measures.

Andantino

34.

ce.

Musical score for 'Andantino' (34). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a dynamic marking of 'mf'. The second system has a bass clef. Both systems show a series of chords and melodic lines across several measures.

rit.

Musical score for 'Andantino' (34). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a dynamic marking of 'mf'. The second system has a bass clef. Both systems show a series of chords and melodic lines across several measures.

Tempo di Valse

35.

Musical score for exercise 35, marked "Tempo di Valse". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Andante

36.

Musical score for exercise 36, marked "Andante". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs and a fermata, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Allegro

37.

Musical score for exercise 37, marked "Allegro". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The right hand features a melodic line with slurs, triplets, and a fermata, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic motifs.

Andantino

38. *mf*

Musical score for measures 38-39, marked *Andantino* and *mf*. The score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Allegro

39. *mf*

Musical score for measures 39-40, marked *Allegro* and *mf*. The score consists of two staves. The right hand features a complex melodic line with many beamed notes and some triplets. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and triplets. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

Andantino

40. *p*

Musical score for measures 40-41, marked *Andantino* and *p*. The score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Allegretto

41. *mf*

Musical score for measures 41-42, marked *Allegretto* and *mf*. The score consists of two staves. The right hand plays a melodic line with eighth notes and some slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Andante

42

Musical notation for measures 42-43. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The lower staff contains a bass line with chords and single notes. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of measure 42.

43

Musical notation for measures 44-45. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the previous system. The lower staff features a series of chords, some with a bass line. A dynamic marking of *mf* is present at the beginning of measure 44.

44

Musical notation for measures 46-47. The system consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with many beamed sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

45. *Allegretto*
tr. Bb
mf

46. *Andante*
p

47. *Allegretto*

48. *Andantino*
ce.

Andante

53.

mf

Andantino

54.

mf

Allegro vivo

55.

mf

Allegretto

56.

Musical score for exercise 56, marked *Allegretto*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a common time signature. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays chords. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns and chordal accompaniment.

Andante

57.

Musical score for exercise 57, marked *Andante*. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef and a common time signature. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays chords. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic structures.

Allegro

58.

Musical score for exercise 58, marked *Allegro*. It consists of a single system of piano accompaniment with a treble clef and a common time signature. The right hand plays a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays chords.

Maestoso

59.

Musical score for exercise 59, marked *Maestoso*. It consists of two systems of piano accompaniment with a treble clef and a common time signature. The right hand plays a complex rhythmic pattern with triplets and slurs, while the left hand plays chords.

Tempo di Valse

60.

p

Allegretto

61.

f

Allegretto

62.

f

Alllegro vivo

обучаю цыган

63.

Musical score for measure 63, featuring a piano accompaniment with a rhythmic bass line and a treble line with eighth notes.

Tempo di Valse

64.

Musical score for measure 64, consisting of three systems of piano accompaniment with various dynamics and articulations.

Adagio

65.

Musical score for measure 65, featuring a piano accompaniment with a melodic line in the treble and chords in the bass.

Allegro

66.

Musical score for measure 66, featuring a piano accompaniment with a fast, rhythmic treble line and a steady bass line.

Andantino

67.

Allegro moderato

68.

Tempo di marcia

69.

На-у-ра-лом, Са-я-ном, Ал-тя-ем кра-я-я гор-ны-я о-гня рас-прос-тёр

Allegretto

70.

В - мэр зо - мойм а - ал - гы - р

Allegretto

71

Musical score for measures 71-74. The top staff is a vocal line in G major, 2/4 time, with lyrics: "на-бран зур-хун-я на-бран ху-дел-вал ар-га-свил даа". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Tempo di Valse

72

Musical score for measures 72-74. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics: "веч-но пол-но мо-ё серд-це". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, featuring a waltz-like rhythm with chords and moving lines.

73.

Musical score for measure 73. The top staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics: "веч-но пол-но мо-ё серд-це". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, 3/4 time, featuring a waltz-like rhythm with chords and moving lines.

Олег Иосифович Куницын

ЖИГЖИТ БАТУЕВ

(Очерк жизни и творчества)

Сдано в набор 21.04.95. Подписано в печать 19.05.95.
Формат 60×84¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Усл. печ. л. 6,74.
Усл. кр.-отт. 7,08. Тираж 1.000. Заказ 115.

