

IV

*В. Виноградов*

**В**ОПРОСЫ РАЗВИТИЯ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
КУЛЬТУР В СССР

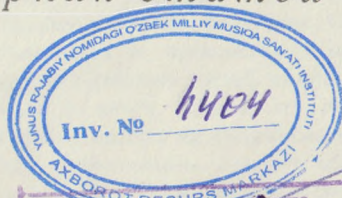


12  
B-49

В. Виноградов

ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ  
НАЦИОНАЛЬНЫХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ  
КУЛЬТУР В СССР

*Сборник статей*



31028

СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
Москва 1961

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Наша литература о музыке не богата трудами, посвященными проблемам развития национальных музыкальных культур Советского Союза. Этой теме касаются лишь редкие статьи. Насколько мне известно, до сих пор не издано ни одной книги или даже брошюры, в которых предпринимались бы попытки обобщения творческого опыта, анализа явлений, характерных для музыки братских республик.

Тем больший интерес вызывает к себе работа В. С. Виноградова «Вопросы развития национальных музыкальных культур в СССР». В. С. Виноградов известен как музыковед и общественно-музыкальный деятель, многие годы посвятивший изучению этих культур, наблюдению за происходящими в них процессами. Он — автор книг об азербайджанской и киргизской музыке, большого количества статей. Сфера его интересов — музыкальная жизнь братских республик, преимущественно республик Средней Азии и Казахстана, чем и объясняется то предпочтение, которое отдается в книге музыке именно этих районов нашей страны.

Статьи, помещенные в книге, составляют лишь небольшую часть опубликованных работ автора на указанные выше темы. Писались они под живым впечатлением личного общения с музыкальной жизнью республик и отражают конкретные процессы и события. В книге запечатлены различные точки зрения, дискуссии, которые возникали в тот или иной отрезок времени, по поводу того или иного музыкального явления. В этом смысле данная работа может служить подспорьем при изучении истории советской музыки.

Формирование национальных музыкальных школ сопровождалось активной борьбой передовых деятелей музыки за партийную линию в искусстве, за прогрессивные взгляды, против проявлений

национализма, фетишизации народных музыкальных традиций, игнорирования достижений передовой европейской музыкальной культуры. И, с другой, стороны, против нигилистического отношения к национальному народному музыкальному наследию.

Автор неизменно отстаивает ленинское положение о необходимости освоения всех достижений, выработанных человечеством на протяжении всей его истории. Это положение приобретает особо важное значение в условиях Средней Азии и Казахстана, где новые профессиональные формы и жанры музыкального искусства прививаются в процессе преодоления отсталых взглядов.

В ряде случаев В. С. Виноградов неоднократно возвращается к одной и той же теме, доказывает одно и то же положение. К этому обязывала его сама жизнь, ибо многие важнейшие творческие проблемы не снимаются с повестки дня десятилетиями. Их приходится отстаивать, решать снова и снова: передовое, прогрессивное прокладывает себе путь в борьбе с отживающим.

Автор поднимает широкий круг актуальных вопросов, он борется за подлинное мастерство, за высокий идейно-художественный уровень творчества, за связь его с жизнью, за современную советскую тему, взаимообмен культур, высокий морально-этический облик советского композитора, за развертывание массовой музыкально-просветительной работы.

Книга В. С. Виноградова вызовет еще больший интерес к нашим национальным музыкальным культурам и безусловно поможет их развитию.

*Д. Шостакович*

### НОВОЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ НАРОДОВ СОВЕТСКОГО ВОСТОКА

Еще совсем недавно на огромной территории Советского Востока — в Казахстане, Киргизии, Узбекистане, Таджикистане, Туркмении, Азербайджане и Армении — в народе было распространено преимущественно сольное музицирование. Правда, существовали и небольшие инструментальные ансамбли — сазандарей, зурначей и т. п., но в них тоже господствовало одnogолосие и унисон. Двухголосие встречалось в виде сочетания мелодии с органичным пунктом или последования параллельных кварт и квинт. Хоры, оркестры народных инструментов, большие ансамбли песни и танца этнографического профиля в прошлом здесь не получили развития. (За исключением единичных коллективов, созданных усилиями отдельных музыкантов-энтузиастов.)

Эти коллективы, возникшие в братских республиках Советского Востока лишь в последнее десятилетие, — явление новое в музыкальном быту народов. Они находятся сейчас в начальной стадии развития, ищут пути, по которым можно уверенно идти к новому расцвету. Перед ними возникает множество творческих, теоретических, методических и даже политических вопросов, на которые нужно найти правильные ответы. Им приходится выдерживать борьбу за свое существование, давать отпор всяким вредным, вздорным тенденциям. Ведь они организовались и ведут свою деятельность вопреки «теориям» о «несвойственности» ансамблевых форм и многоголосия музыкальным культурам народов Востока, вопреки сопротивлению людей с косными отсталыми взглядами.

Я хотел бы остановиться на некоторых актуальных вопросах, возникающих сейчас перед музыкальными деятелями в связи с развитием новых форм музыкального искусства.

Верно ли, что все новые коллективы насаждаются искусственно, что многоголосие чуждо местным национальным музыкальным традициям?

Безусловно, неверно. Народная музыка братских республик Востока содержит предпосылки, элементы, которые могут служить основанием для развития многоголосия, всех сложных ансамблевых форм музыкального искусства. Новые исполнительские коллективы вырастают в результате освоения многовекового опыта европейской культуры, но своим возникновением они обязаны и местным художественным традициям. Разве сазандари, зурначи и подобные им чисто народные инструментальные ансамбли не содержат в зародышевой форме элементы развитой оркестровой культуры? Разве некоторые обрядовые, трудовые песни казахов, узбеков, азербайджанцев, туркмен и других народов не исполняются коллективно, не имеют признаков скрытой полифонии?

Оркестры создаются на базе местного народного инструментария, местных традиционных музыкальных форм, местного репертуара и т. д. Беспочвенны, голословны утверждения о «чужеродности» новых коллективных форм музицирования.

Художественные руководители ансамблей поступают совершенно правильно, развивая многоголосное исполнение, выступая против попыток законсервировать ансамбли на уровне народных форм музицирования. Лучшие хоры и оркестры уже справляются со сложными партитурами. Надо неустанно повышать общемузикальную исполнительскую культуру участников ансамблей, помогать им овладевать новыми высотами в искусстве. Это наша основная задача. Нельзя мириться с застоем.

Но имеются основания и для того, чтобы предупредить художественных руководителей ансамблей и от игнорирования народных традиций и, в частности, унисона. На нашем совещании одним из выступавших было сказано буквально следующее: «Надо покончить с унисоном». Вряд ли следует административным порядком расправляться с многовековыми художественными традициями народов Востока. От правильного отношения к

унисону зависит и развитие новых профессиональных форм музыкального искусства.

Унисон и многоголосие — явления, не исключающие друг друга. Между тем некоторые коллективы совершенно игнорируют унисон, любимейшую форму массового народного музицирования на огромной территории Востока. Так, например, узбекский оркестр народных инструментов в настоящее время не исполняет ни одной узбекской пьесы в народной унисонной манере. Другая практика в казахском оркестре, который осваивает сложные, многоголосные партитуры, но в то же время некоторые кюи он играет и в унисон, используя регистровые, тембровые богатства ансамбля.

Мы не призываем коллективы вернуться назад к унисону, но предостерегаем их от опасности полного игнорирования слуховых навыков народа, которые воспитывались многими столетиями.

Речь идет не о возрождении в наших коллективах унисона в его чисто этнографическом виде. Унисон может быть обогащен художественными средствами ансамбля. В этих условиях унисон приобретает новые качества и может служить ступенькой, подводящей к многоголосию. В этом отношении полезно учесть опыт Уз. Гаджибекова, сумевшего незаметно для самих хористов подвести их от унисона к многоголосию. Я подчеркиваю, что, взяв правильный курс на обогащение музыкальных культур новыми полифоническими, гармоническими, ансамблевыми приемами и средствами, мы не должны вовсе отказываться от унисона, а использовать и его как интереснейшее художественное явление, обеспечивающее возможность дальнейшего развития советской музыкальной культуры на Востоке.

Импровизационная манера исполнения пользуется огромной популярностью у народов Востока. Нельзя себе представить ни одного певца или музыканта, который не владел бы ею. В народном представлении многие традиционные музыкальные жанры — кю, кюи, макамы, мугамы и другие обязательно ассоциируются с импровизационной манерой исполнения.

Мы знаем случаи, когда некоторые руководители оркестров и хоров талантливо претворяли эту манеру в коллективном исполнении, например Уз. Гаджибеков в хоре и А. Иоаннесян в оркестре. Они поручали соли-

стам импровизировать свои партии в определенном заданном народном ладу (запев в песне, импровизационный фрагмент в мугаме).

К сожалению, большинство коллективов, овладев нотной грамотой, совершенно не обращаются к пользующейся в народе огромной популярностью импровизационной манере исполнения, не культивируют ее. Думается, что они поступают неправильно. Лучше было бы не отказываться от этой замечательной народной музыкальной традиции, а воспитывать кадры импровизаторов, способных блеснуть мастерством собственной, смелой интерпретации сольной партии, внести в исполнение народно-национальный колорит.

В некоторых коллективах встречается нездоровая практика: репертуар для них создают лишь их руководители. Они монополизировали это дело и не подпускают других авторов к коллективу. Это задерживает рост хоров и оркестров, обедняет их репертуар, приводит к однообразию его.

Некоторым композиторам, пишущим музыку для этих ансамблей, не хватает глубокого знания фольклора, его национальных особенностей, его скрытых гармонических, полифонических возможностей и т. п. В результате появляются произведения, хотя и написанные на национальную тематику, но национально безликие. Мы мало используем большие, развернутые народные музыкальные формы (кюи, катта-ашуля, мугамы и т. п.), мало изучаем их своеобразие. Композиторам следует проявить большую любознательность в отношении фольклора.

Очень хорошо, что развиваются ансамбли песни и танца. Но они пока лишь в незначительной степени отражают многообразие народных музыкальных форм и жанров, недостаточно удовлетворяют художественные запросы народа.

В Узбекистане возник ансамбль хорезмских гармонисток, в Казахстане — ансамбль семиреченских казахов, в Таджикистане — Памирский ансамбль, в Киргизии — Дунганский ансамбль. Все они открывают и пропагандируют новые, свежие богатейшие пласты национальных музыкальных культур. Появление этих ансамблей можно только приветствовать.

Однако их очень мало. Слишком робко мы раскрываем местные особенности национальных музыкальных

культур, проявляем слабую инициативу. Хорошо бы организовать в Узбекистане кара-калпакские музыкальные коллективы, в Казахстане — уйгурские и т. д. Ведь чем больше пластов фольклора мы поднимем, тем богаче будет вся советская музыка. Некоторые же руководители коллективов предпочитают развивать только те музыкальные традиции, которые им хорошо известны, которые типичны для районов, откуда эти руководители родом. За пределы своего района такой руководитель не смотрит, т. к. считает, что подлинно национальную культуру представляет только он. С этими нездоровыми тенденциями ограничения музыкальных традиций надо решительно бороться.

Коллективы должны отражать жанровое богатство народной музыки. Нужны самые разнообразные ансамбли, развивающие формы народного музицирования. Известнейшие знатоки узбекского фольклора Уста Алим и Тохтасын Джалилов предлагают, чтобы в Узбекистане выступали ансамбли, состоящие из одних ударных инструментов, т. к. игра на этих инструментах здесь высоко развита и очень популярна. Мне говорили в Таджикистане, что прототипы таких ансамблей встречаются и в народе. Иногда на одной дойре одновременно играют по три, четыре человека, при этом каждый исполняет свой индивидуальный усуль. Исходя из народных традиций, катта-ашуля можно исполнять группами певцов в 10 и более человек. В Азербайджане создан ансамбль ашугов, совершенно новый в быту народа коллектив, который сразу же завоевал широкие симпатии. Особое внимание следует уделить женским ансамблям дутаристок, рубабисток, гармонисток и др. Их популяризация на Востоке оправдывается соображениями не только художественного порядка, но и политического. В народе сложился особый жанр детских песен и игр. Есть даже детские музыкальные инструменты — темиркомуз и другие. Почему бы не организовать детские музыкальные ансамбли?

Наряду с развитием филармонических коллективов, освоивших многоголосие, сложные современные партитуры, могут и должны существовать чисто этнографические ансамбли, исполняющие на высоком профессиональном уровне фольклор в его природном звучании. По этому вопросу до сих пор идут споры: одни говорят,

что, создавая хоры и оркестры, в которых поют и играют по нотам сложные произведения, нельзя одновременно культивировать фольклор, этнографию. Это конечно неверно. Нужны и те и другие художественные коллективы. Они дополняют друг друга, питают друг друга, между ними нет противоречий.

Руководители новых ансамблей любят копировать готовые образцы вместо того, чтобы проявлять собственную инициативу и искать для каждого ансамбля свой особый индивидуальный художественный профиль. Национальные ансамбли песни и танца сразу же, с первых шагов начинают подражать Краснознаменному ансамблю ЦДКА. Оркестры народных инструментов некритически перенимают традиции русского Андреевского оркестра и т. д. Конечно, у этих прославленных, имеющих огромный опыт русских коллективов надо учиться, учиться в первую очередь тому, как следует вырабатывать и развивать свой собственный национальный стиль в искусстве.

О том, как организовать учебу в национальных коллективах, существуют две неправильные точки зрения. Сторонники одной из них говорят: «Мы — этнографический коллектив, нам нотная грамота не нужна, ею пусть занимаются ансамбли академического профиля». Другие впадают в противоположную крайность; они рассуждают, примерно, так: «Мы профессиональный филармонический коллектив, который должен совершенствовать технику игры, заниматься постановкой голоса и т. п., нам нет дела до народной исполнительской манеры, до народных музыкальных традиций!»

Конечно, совершенствование — залог прогресса. Но характер, объем получаемых знаний могут быть разными. В хоре им. Пятницкого также занимаются с певцами, однако эти занятия здесь протекают иначе, чем в академической капелле. И участники этнографических коллективов обязаны знать ноты, уметь исполнять по нотам. Но здесь возможно разучивание репертуара и по слуху с целью усвоения народных исполнительских приемов от крупнейших певцов и музыкантов, которые могут передать коллективам свои знания, навыки, репертуар — одним словом, народные исполнительские традиции. Ничего предосудительного нет в том, что и капеллы будут знакомиться с народной манерой исполнения ра-

зучиваемого ими репертуара. Разве плохо разучить народную пьесу в оркестре по нотам, а потом обогатить ее исполнение колоритными народными исполнительскими приемами, штрихами?

Некоторые национальные коллективы теряют свою популярность потому, что слишком ограничивают свой репертуар. Изо дня в день они исполняют одну и ту же программу, составленную по стандарту: грустная пьеса, потом лирическая, потом веселая, потом плясовая и т. п. На афишах фигурируют одни и те же фамилии, одна и та же «дежурная» русская песня.

Примером того, как можно живо, разнообразно, увлекательно поставить работу в коллективах, служит деятельность Тохтасына Джалилова — руководителя Узбекского ансамбля песни и танца. Он показал программу, построенную в историческом аспекте: исполнял узбекскую народную музыку от ее древнейших образцов до современных. В концерте звучали произведения, отобразившие борьбу народа в прошлом против эксплуататоров и патристические чувства советских людей. Этот концерт имел познавательное значение и намного расширил наши представления об узбекском фольклоре. Руководитель ансамбля много потрудился, проявил смелую творческую инициативу.

Репертуар коллективов постепенно расширяется за счет образцов классической музыки и творчества братских народов. Надо всемерно поддерживать эту тенденцию и одновременно предостерегать руководителей от суженного подхода к наследию. Грузинская песенная культура представляется обязательно «Сулико», русская — «Вдоль по Питерской», западная классика — увертюрой к опере «Кармен» (подчас без среднего эпизода), русская классика — «Танцем лебедей» и т. п. Можно и нужно расширять классический репертуар.

Иногда коллективы берутся за непосильные для них произведения. Играется, например, классическая пьеса, которая по своему характеру и по средствам выражения никак не соответствует возможностям данного оркестра, его звучанию. В результате прекрасная музыка искажается, слушатель составляет о ней превратное представление.

Отбирая репертуар, надо учитывать и художественные возможности и уровень мастерства коллектива.



В республиканских филармониях идут дискуссии о методах реконструкции, усовершенствования народных инструментов. Мы за то, чтобы поддерживать инициативу, эксперимент, творческую мысль и отбирать все лучшее, прогрессивное, что будет достигнуто в результате совместных усилий руководителей оркестров. Однако уже сейчас надо предупредить их от некоторых ошибок, которые являются результатом скороспелых, непродуманных выводов, не считающихся с особенностями инструментов. На киргизский комуз взамен жильных струн натянули металлические и стали играть на них не щипком, а плектром, и в результате создали инструмент, напоминающий русскую домру или мандолину, но никак не комуз.

Исходя из законного стремления усилить звучность инструментов, некоторые товарищи становятся на путь адаптеризации их. Это путь наименьшего сопротивления. Мы далеко еще не использовали возможности усиления звучания за счет усовершенствования корпуса инструмента.

С другой стороны, имеют место и охранительские тенденции. Как только поднимаются вопросы о стандартизации мензуры инструментов, их строя, о хроматизации их, усилении звучания, расширении диапазона, о необходимости при реконструкции учитывать опыт европейской музыки и т. п., так сразу же раздаются брюзжащие голоса: «Вы допускаете перегиб, убиваете национальные особенности инструментария». Надо решительно осудить подобные демагогические «доводы», тормозящие развитие оркестровой культуры в братских республиках.

Работа по созданию семейств народных инструментов заслуживает поддержки. Но возникает вопрос, нужно ли нам создавать семейства всех бытующих в народе инструментов (включая, например, най, тар и другие). Не лучше ли сосредоточить внимание на основных, ведущих инструментах.

Определяя пути развития национальных оркестров, мы должны опираться прежде всего на опыт. Только опыт поможет нам решить, что целесообразно и что бесполезно. В этих вопросах нельзя администрировать, руководствоваться декларативными бездоказательными положениями. Пусть существуют и соревнуются оркест-

ры различных профилей. И вместе с тем мы обязаны оценивать наши планы, намерения с точки зрения художественной целесообразности.

В киргизский оркестр народных инструментов, например, включены вся деревянная духовая группа и частично медная из симфонического оркестра. Спрашивается, для чего это делается? Эксперименты с включением этих инструментов не могут вызвать возражения. Для достижения того или иного эффекта эти инструменты эпизодически используются, но иметь их постоянно в составе народного коллектива — значит ориентироваться на ошибочную перспективу — ненужное подражание звучности симфонического оркестра. Никогда народный оркестр не заменит симфонический, и наоборот. У каждого из них есть своя специфика, свои средства, свои художественные возможности и задачи, которые не должны нивелироваться.

Вопросы, которые мы ставим здесь, могут показаться не столь уж существенными. Но это не так. Мы идем к коммунистическому обществу, к невиданному расцвету музыкальной культуры. Этот расцвет будет тем ярче, чем правильнее и самоотверженнее мы будем работать сейчас. Надо смелее, шире выявлять богатства народной музыки, искать, развивать национально-самобытные музыкальные средства, создавать художественные ценности, которые обогатят сокровищницу всего мирового музыкального искусства.

Мы обязаны всемерно выявлять и культивировать национально-самобытное начало в музыке, но мы не будем замыкаться в кругу традиций, ограничиваться ими, а станем развивать их, смело используя художественный опыт мирового прогрессивного искусства и, в первую очередь, опыт русской музыки, музыки всех братских народов нашей страны.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ  
ДОЛЖЕН БЫТЬ ВПЕЧАТЛЯЮЩИМ

Надолго сохранятся в памяти эти незабываемые впечатления.

Ташкент. Узбекский оперный театр. Идет опера Р. Глиэра и Т. Садыкова — «Гюльсара». Рядом со мной в партере сидят незнакомые мне мужчина и женщина — узбеки. Лицо женщины закрыто черной сеткой. Густая сетка конских волос мешает ей видеть сцену, и моя соседка, пользуясь темнотой в зале (сперва боязливо посмотрев в мою сторону), начинает медленно, нерешительно поднимать мрачное покрывало, придерживая его пальцами. Но временами спектакль настолько захватывает ее, что она быстро открывает лицо и нервно сжимает и разжимает руки. Однако, как только в антракте зал заливается ярким электрическим светом, — сетка снова быстро закрывает лицо.

На сцене идет «Гюльсара». Смелая женщина открыто вступает в неравную борьбу с уродливыми, реакционными традициями старого быта. Ей грозит смерть, но она не хочет носить паранджу; ее принуждают выйти замуж за старика, но она любит молодого и сохраняет верность ему. В момент наивысшего напряжения, когда обессиленная Гюльсара падает на труп своей защитницы-матери, моя соседка с ожесточением и брезгливостью внезапно сбрасывает с головы ненавистное покрывало. «Это далеко не единичный случай на спектакле «Гюльсара», — говорят мне в дирекции театра.

Баку. Очередной спектакль оперы Уз. Гаджибекова «Кер-оглы». Восставшие против феодала крестьяне во

главе со своим вождем Кер-оглы уходят в неприступную горную крепость Ченли-бель. Под видом бедняка, преследуемого ханом, к повстанцам проникает предатель. Великодушный, благородный Кер-оглы рад облакать и приютить каждого, кто бежит к нему от прощипола угнетателей. Он назначает пришельца конюхом к своему любимому коню. И вдруг из зала несется взволнованные выкрики: «Не бери его, Кер-оглы!.. Он лжет!.. Это предатель!..».

Фрунзе. Музыкальная драма В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере «Аджал Ордуна» — повесть о народном бедствии 1916 г., когда восставшие киргизы, спасаясь от преследования царских колонизаторов и местных феодалов, тысячами покидали родину и бежали в Китай. Последние минуты прощания с родной землей. Косые лучи заходящего солнца багровым отсветом падают на озеро Иссык-куль. На сцене, спиной к зрителям, с мешками и тюками, стоят старики, женщины, дети. Они застыли в немом оцепенении. Взор их устремлен на синеву ласковых гор. Светло, затаенно, тихо, как бы про себя звучит их простая прекрасная песня. Аудитория замерла. Невидимая, натянутая до предела струна звучит в огромном сердце аудитории в унисон с тем, что происходит на сцене. Я отвожу глаза в сторону и вижу старого киргиза. На глазах у него слезы: «Кто это?» — «Один из тех, кто все это пережил сам».

В критической оценке музыкальных спектаклей мы зачастую упускаем из виду их впечатляемость, действенность, их организующую роль. Эти качества, решающие судьбу постановки, определяются не только тем или иным отдельным компонентом спектакля. Они зависят и от другого, не менее важного обстоятельства: от согласованности творческого замысла всех авторов спектакля — либреттиста, композитора, режиссера, художника и исполнителей.

Беда ряда оперных спектаклей в национальных республиках заключается именно в том, что требование единства всех компонентов музыкального спектакля часто упускается из виду. Порочным бывает и самый метод создания оперы, когда либреттист, композитор, режиссер и художник работают подчас независимо друг от друга, придерживаясь «хронологического» принципа: либреттист пишет сценарий, не зная, кто будет писать



музыку и ставить оперу; потом либретто переходит к композитору. А затем и либреттист и композитор начинают ждать, что с их созданием сделает режиссер...

Печальным примером такой несогласованной работы авторов спектакля может служить постановка оперы «Токтогул» в Киргизском музыкальном театре. Прекраснейший сюжет из жизни замечательного акына, одаренный автор либретто, один из лучших поэтов Киргизии — Д. Бокомбаев, талантливый композитор — А. Веприк, лучшие режиссерские силы театра, хорошие исполнители, — и все же спектакль оказался неудачным, хотя каждый из его компонентов имеет свои хорошие стороны.

Замысел либреттиста сводился к показу наиболее ярких страниц из биографии акына (впрочем, хроникальный принцип построения либретто вряд ли можно признать правомерным). Композитор, наоборот, ставил своей задачей преодолеть разбросанность сценических эпизодов, объединить их музыкально-драматургическим замыслом. А режиссеры, столкнувшись с противоречивыми устремлениями либреттиста и композитора, в свою очередь, стали искать в материале главным образом выигранные «кадры», мизансцены.

В результате центральный образ оперы — Токтогул — в спектакле как бы растворился, обезличился. На весь спектакль легла печать вялости, разорванности. Действенность его снизилась. Он не нашел теплого приема.

О музыке Веприка можно сказать много хорошего. Она впечатляет ариями, хорами, сильными драматическими эпизодами (1-я сцена — на каторге, прощание народа с Токтогулом). Композитор интересно использует национальный мелодический материал (мелодии Токтогула, А. Малдыбаева, народные). Очень часто Веприк, как из волшебного клубка, извлекает из взятой им подлинной мелодии собственную мелодическую нить, органически сливающуюся с первоисточником. Отдельные фольклорные попевки, фразы всегда закономерно сливаются со всем мелодическим построением. В целом композитор удачно нашел именно те художественные средства, которые развивают характерные черты стиля киргизской музыки (особенно в хорах и оркестровых эпизодах).

Отмечая способность автора простыми средствами достигать больших художественных результатов, все же

нельзя не упрекнуть его в известном обеднении фактуры: в партитуре слишком много статичного гармонического фона. Но, повторяем, в целом музыка написана со вкусом, с чутким проникновением в стиливые особенности фольклора. И тем досаднее, что в спектакле она очутилась на положении «круглой сироты», без тесных родственных связей с либретто и режиссурой.

Незадолго до «Токтогула» Киргизский театр показал свой первый национальный балет «Анар». Авторы его — композиторы В. Власов и В. Фере, либреттисты — К. Эшмамбетов и Н. Холфин (он же — постановщик), художник — Я. Штоффер. «Анар» — не первый спектакль, который создавался коллективом этих авторов. И эта сработанность, взаимопонимание обеспечили стиливую цельность и действенность балета.

«Анар» смотрится с интересом. На протяжении всего спектакля внимание зрителя приковывает судьба девушки Анар. Прекрасные пейзажные декорации Я. Штоффера удачно обыгрываются и режиссерски. Музыка драматургически действенна и вместе с тем дает свободу фантазии балетмейстера. Трудно сказать, кто из авторов спектакля диктовал свою волю — настолько все элементы его гармонично сливаются в единой устремленности: раскрыть романтику сильного чувства, сумевшего противостоять жестоким испытаниям.

Власов и Фере обнаружили в балете стремление к большему развитию тематического материала (по сравнению с их предыдущим творчеством) и создали ряд очень интересных развернутых сцен. Их способности в области музыкальной драматургии еще заметнее проявились в характеристике героев и острых сценических положений. Многие танцевальные номера балета отличаются изяществом, тонкостью. И все же композиторы не должны закрывать глаза на стоящую перед ними реальную опасность самоограничения. Нетрудно оказаться в плену одних и тех же излюбленных традиций и канонов, которые отстоялись в процессе работы над одним фольклорным музыкальным материалом, для одного театра, в рамках одних творческих требований. Можно заметить, что в подходе композиторов к фольклору (преимущественно — цитатном), в его гармонизации (параллелизмы), в фактуре у них вырабатываются привычные нормы, которые сковывают творче-

скую фантазию. Необходимо преодолевать инертность музыкального мышления.

Конечно, осознание этой опасности, смелые творческие поиски, углубленная работа над фольклором, возможно, временное переключение внимания в область новых жанров, тем, заданий, — все это обогатит фантазию, расширит диапазон художественных средств.

Пример постановок «Токтогула» и «Анар» лишний раз убеждает в том, что успех музыкального спектакля, его действенная организующая роль зависят от совместной согласованной работы всех авторов спектакля, на всех этапах его создания: от зарождения темы и до момента поднятия занавеса. Это необходимо учитывать и, в первую очередь, композиторам, пишущим музыку для национальных оперных театров. У нас еще часто бывает, что музыка эта создается в отрыве от коллектива театра и его художественного руководства.

#### О СРЕДСТВАХ МУЗЫКАЛЬНОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ И ПОДГОТОВКЕ КАДРОВ

Средняя Азия до недавнего прошлого была страной одноголосия, страной мелоса. Традиции одноголосного музицирования здесь настолько прочно вошли в быт, настолько укоренились, что даже в наши дни успех пропаганды гармонической, многоголосной музыки во многом зависит от того, учитываем ли мы все эти культурно-исторические условия, определяющие специфические особенности восприятия музыки, или нет. Слушатели, например, относительно легче воспринимают ту музыку, в которой мелодия звучит рельефнее, обнаженнее, лучше слышатся высокие мужские и низкие женские голоса и т. д.

Новые сложные музыкальные жанры создавались в Средней Азии в результате сотрудничества начинающих национальных композиторов-мелодистов и приезжавших в республики профессионально-вооруженных их соавторов. Последние, естественно, обратили внимание в первую очередь на мелодическое богатство народной музыки.

Методы, приемы художественного претворения этими композиторами народной мелодии различны. Все они прибегают к цитированию, обработке народного мелоса. Те из них, чья фантазия ограничена в результате соавторства с мелодистами, стремятся усилить выразительные возможности данной им мелодии за счет изобретательности в фактуре и т. д.

Наряду с этим встречаются и другие приемы:

а) следование художественным традициям русской

классики в умении найти в данной мелодии основное, типичное интонационное зерно и, развивая его, растянуть временные масштабы самой мелодии и динамизировать ее (наиболее талантливо этот прием используется Р. Глиэром, за ним следует А. Шапошников, А. Ленский и другие);

б) способ «наращивания»: композитор берет за основу народную попевку и затем развивает ее, сочиняет свою мелодию значительной протяженности (например, А. Веприк в опере «Токтогул»);

в) создание оригинальной мелодики «в народном духе», пронизанной типичными фольклорными интонациями (у М. Раухвергера в балете «Чолпон», те же тенденции у К. Корчмарева);

г) стремление передать своими средствами более общий колорит, характер народно-мелодического образа, не добиваясь близости — сходства своей мелодии с народной (С. Баласанян, в балете «Лейли и Меджнун», А. Козловский в опере «Улуг-бек»);

д) прием конструирования мелодии из попевок-интонаций, заимствованных из разных источников (наиболее характерно для Е. Брусиловского, достигающего на этом пути значительных художественных результатов).

Поиски, утверждение в профессиональной музыке национальной гомофонии, развитие мелодического начала, любовное отношение к мелосу — огромная и по-настоящему еще не оцененная заслуга композиторов, творчески связанных с республиками Средней Азии, оказавших в этом направлении положительное влияние на общее развитие советской музыки: они прививали основной массе наших композиторов любовь и вкус к мелосу.

Если учесть, что численность советских композиторов, связанных непосредственно с искусством Средней Азии и Казахстана, достигает примерно 70 человек и что музыка их звучит во всех городах СССР, то приведенное соображение получит еще большее подтверждение. Не случайно, начиная примерно с 1934—1936 годов, то есть с периода привлечения значительного круга композиторов к творчеству для национальных республик и пробуждения широкого интереса к музыке на народную тематику, именно с этого времени стало проявляться и в творчестве, и в критике большее внимание к мелодике.

Конечно, эта «мелодизация» творчества стимулировалась и рядом других факторов: в их числе — работа композиторов в области массовых жанров, общий процесс приближения художественной интеллигенции к запросам масс, преодоление модернистских тенденций и т. д.

Можно обнаружить три народно-мелодических первоисточника и соответственно три наиболее типичных русла, в рамках которых проявляется мелодический дар композиторов Средней Азии. Это: 1) массовая народная песня; 2) так называемая «классическая» фантазия-импровизация из репертуара народного музыканта-профессионала и 3) речитативного склада мелодия, выросшая из эпоса.

Прослеживается и историческая последовательность в появлении и развитии этих трех источников в музыке композиторов. Эти источники «открывались» и культивировались в том порядке, как изложено выше: от простых к более сложным. Нагляднее этот процесс обнаруживается в оперном творчестве. Ранее в нем доминировала порожденная фольклором форма куплетной песни (арии и речитатива еще не было); затем зарождаются ариозные формы: композиторы обращаются к народной импровизации и пишут в этой манере более развернутые мелодические построения; наконец, появляется речитатив. Его народно-национальный прообраз — ритм, интонации эпического повествования сказителей.

Однако пристальные наблюдения за этим закономерным процессом формирования национального мелоса, за развитием его дают основания говорить об опасности канонизации и гипертрофии мелодического начала в творчестве композиторов, о замыкании композиторов в рамках однажды найденных мелодических приемов и средств.

Созданная Уз. Гаджибековым в Азербайджане еще в 1908 году форма монодической оперы, представляющая собой уже во многом пройденный этап, насаждается в Узбекистане в таких темпах и масштабах, при которых этот жанр одноголосного музыкального спектакля почти начисто вытеснил драматические постановки в театрах и противопоставляется музыке многоголосной. Унисон, одноголосие руководителями театров считаются альфой и омегой национальной музыкальной культуры.

Отсюда — на практике — можно встретить, например, характеристику Р. Глиэра только как «гармонизатора» (так пишется даже на афишах), а композитора-мелодиста (зачастую музыкально неграмотного) иногда приравнивают к Глинке (во Фрунзе, в местной прессе, даже называли группу молодых, начинающих музыкантов «киргизской «Могучей кучкой»!).

Но гипертрофия мелодического начала косвенно проявляется в той или иной мере и у квалифицированных композиторов. У некоторых из них ощущается творческое самоуспокоение, инертность музыкальной мысли; мало поисков, дерзаний; господствуют перепевы знакомого. В музыке уже по традиции щедро льется колоритный мелос и наряду с этим проявляется какое-то безразличное отношение ко всем другим элементам и средствам музыкального выражения, как будто они не являются компонентами национальной формы. Тембр, ритм, полифония, гармония, конструктивные закономерности — здесь, в этих средствах выражения нового найдено мало.

Очень часто в творчестве на киргизские, казахские, узбекские, таджикские и туркменские темы единственным национально-опознавательным музыкальным элементом остается лишь мелодия. Чтобы убедиться в этом, достаточно сопоставить номера из различных национальных балетов и опер. Как часто на такой музыке лежит печать одинаковости в силу того, что творческую фантазию композитора сковывает мелос. Боясь переосмыслить этот мелос, композитор обедняет гармонические, модуляционные средства, приемы развития материала и т. п. «Мелодизация» при этих условиях таит в себе опасность превращения ее в окостеневшую, одностороннюю традицию, препятствующую интенсивному, живому росту творчества. Нередко оперы, сюиты, кантаты создаются по принципу сопоставления драматически мало взаимосвязанных номеров, каждый из которых основывается на своем мелодическом материале. В лучшем случае такой пассивно-калейдоскопический метод творчества приемлем в музыке к пьесе или в статичной опере на эпический сюжет.

Отнюдь не случайно, а, видимо, в известной связи с этим методом, в Средней Азии проявляется, с одной стороны, увлечение музыкально-сценическими произведениями на сказочно-эпические сюжеты и недопустимое

оставание творчества на советскую тематику, — с другой. «Лейли и Меджнун», «Тахир и Зухра» ставятся в Ашхабаде, Душанбе и Ташкенте, но ни в одном из пяти театров республик Средней Азии и Казахстана нет **в репертуаре оперы на советскую тематику**: ведь эта тематика вряд ли может быть реалистически воплощена пассивно применяемыми средствами старого музыкального фольклора или мелодиями из арсенала композитора-мелодиста, мыслящего по схемам того же фольклора.

Вот почему ряд способных, но остановившихся на полпути в своем развитии местных молодых композиторов, живущих музыкальными образами, взятыми из старого фольклора, естественно, тяготеют к наиболее доступным им сюжетам, средствам и образам: они больше всего увлекаются сказкой, эпосом, историзмом и меньше советской темой, обязывающей к поискам иного мелодико-интонационного языка и, самое главное, к иному обращению с фольклором. Статичный образ (герой поет прекрасные мелодии песен и арий, но остается музыкально-недейственным), статика и созерцательность в сценических ситуациях (которые не являются звеньями единой развивающейся мысли, но лишь пассивно сопоставляются как обособленные кадры, музыкально иллюстрируемые) — все это еще допустимо в эпических операх, но не в произведениях на советскую тему. Когда вождь крестьянского восстания — Буран (в одноименной узбекской опере С. Василенко и М. Ашрафи) — призывает народ к сопротивлению богачам, царским сатрапам, то эти действенные призывные слова мало сочетаются с мелосом древних макомов, вложенным в уста героя.

Новое пока чаще рядится в старое облачение, но уже заметнее проявляются в творчестве поиски многогранных национально-колоритных выразительных средств. Композиторов все меньше и меньше удовлетворяют перепевы узкого круга народных мелодий, они стремятся творчески-активно опосредствовать фольклор и музыкально-всесторонне развивать национальную форму. В центре их внимания большие вопросы музыкальной драматургии: художественно-правдивая трактовка образов, конфликта, симфоническое развитие материала и т. п. Как на один из примеров глубокого подхода к решению творческой задачи можно указать на оперу А. Козлов-

ского «Улуг-бек», заслуживающую большего признания ее художественных достоинств, чем это было до сих пор.

Советская тема, несомненно, займет подобающее ей место в музыке композиторов Средней Азии. Коммунистическая партия настойчиво призывает нас уделять ей большее внимание. Но для того, чтобы осуществить эти призывы, необходимо искать, устранять все причины, тормозящие развитие советской музыки. К таким причинам мы относим: иждивенчески-пассивное отношение к фольклору, упрощенное понимание музыкально-сценического произведения как суммы самостоятельных, мало взаимосвязанных номеров, толкование и использование мелоса как единственного признака национальной музыкальной формы и, наконец, чрезмерное увлечение сказочными сюжетами в ущерб советской тематике.

Музыкальные театры зарождались в Средней Азии, в основном, на базе самодеятельного искусства. Вчерашние колхозники, учителя, студенты педагогического техникума — сегодня поют на оперных подмостках. Этим фактом определялись технический уровень музыкального творчества, вся художественная практика театров, обеспечившая быстрое создание репертуара и беспрецедентно стремительную подготовку национальных актерских кадров. Куляш Байсеитова, Сайра Киизбаева, Халима Насырова, Аннагуль Анакулиева, Туфа Фазылова — это не только талантливые актрисы, это смелые советские женщины, которые, вопреки жестоким, косным обычаям феодального Востока, нашли в себе мужество пойти на сцену.

Через десять-пятнадцать лет после того, как в Средней Азии зародились национальные оперно-балетные и филармонические коллективы, их силами поставлено уже более пятидесяти премьер оригинальных музыкальных спектаклей, проведены многие сотни и тысячи камерных концертов.

Самый молодой, туркменский оперный театр за пять лет своего существования показал десять оперно-балетных национальных премьер.

«Старейший», казахский театр в 1934 году поставил пьесу с музыкой — «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского. Мы помним этот несложный спектакль на декаде казахского искусства в Москве. С тех пор в театре прошло более десяти премьер, одна из последних — сложная героиче-

ская опера Е. Брусиловского и М. Тулебаева «Амангельды», посвященная герою освободительной борьбы казахского народа. В Средней Азии можно увидеть талантливо поставленную режиссером Э. Юнгвальд-Хилькевичем оперу «Кармен», можно услышать на пяти языках оперу «Евгений Онегин», в трех театрах можно посмотреть балет «Бахчисарайский фонтан», оперу «Чио-Чио-Сан» и другие спектакли.

Музыкальные театры, коллективы филармоний в основном пополняют свои труппы за счет представителей самодеятельности, хотя всюду в республиках (и сравнительно давно) уже существует сеть музыкальных учебных заведений, призванных готовить профессионально полноценные национальные кадры. Этим учебным заведениям не придается того большого значения, которое они должны иметь в условиях среднеазиатских республик. Ташкентская консерватория за десять лет своего существования выпустила всего шесть музыкантов коренной национальности. Там же, в столице Узбекистана, функционируют одна музыкальная школа-десятилетка, одно училище, две детские музыкальные школы, но и в них контингент учащихся-узбеков очень мал.

Между тем недостаточный уровень музыкального развития оперных певцов и певиц в национальных театрах лимитирует рост оперной формы, становится преградой на пути освоения этими театрами более совершенных современных и лучших классических оперных образцов. Народная манера пения, при отсутствии достаточной общей музыкальной подготовки певца, не отвечает художественным требованиям (диапазон, регистр, техника пения), установленным многовековой практикой передовой музыкальной культуры. Далеко не чистые интонации в «Онегине», «Кармен», «Чио-Чио-Сан» объясняются не неспособностью солистов, а тем, что их подготовка, музыкальный горизонт значительно ниже требований, предъявляемых этими операми.

В местных музыкальных учебных заведениях существует порочная система «скидок», снижения академических требований, вместо дополнительной помощи отстающим. Большинство окончивших Ташкентскую консерваторию композиторов не в состоянии сыграть свои сочинения на фортепьяно. После этого не удивительна ограниченность технических средств в сочинениях этих

композиторов, фактически лишенных возможности непосредственно самим за инструментом знакомиться с лучшими образцами мировой музыкальной литературы.

Нередко необоснованные похвалы критики, всевозможные поощрения, расточаемые по адресу музыкально незрелой молодежи (особенно «соавторов»), создают вредные иллюзии профессиональной полноценности у начинающего музыканта, приводят к зазнайству, нежеланию трудиться, к переоценке своих возможностей. Не случайно ни один из более или менее подготовленных соавторов (а их по Средней Азии насчитывается не менее десяти человек) до сих пор не имеет законченного специального музыкального образования, хотя и времени и, тем более, материальных возможностей для этого имелось достаточно.

В самих театрах и филармониях учебно-воспитательная работа в большинстве поставлена плохо и однобоко. В Узбекистане, например, вместо серьезной учебы в оперном театре занимаются дискуссией о необходимости создания особой национальной узбекской вокальной школы, забывая о том, что все исторические певческие школы возникли только на основе достижений предшествующего музыкального развития. Не под влиянием ли ложных представлений о национальных художественных традициях группа солистов узбекского театра отказывается учиться пению в общепринятой манере? Не под их ли влиянием артисты, имеющие некоторую вокальную школу, иногда начинают деградировать и петь непоставленным звуком?

Учреждениям, ведающим искусством, надо серьезно бороться за высокий профессиональный уровень советской музыки, надо прививать молодежи любовь к труду, к учебе, надо помнить, что в «нашей стране высоко ценятся и смело выдвигаются люди культурные, современные, хорошо знающие свое дело, а не люди отсталые и некультурные...» (из постановления ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года «О кинофильме «Большая жизнь»).

#### О ТРАДИЦИЯХ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ И РАЗВИТИИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В музыкальном быту народов Советского Востока хоровое пение в прошлом не получило распространения. Здесь господствовала своеобразная и очень развитая, шлифованная в течение многих веков культура сольного исполнения. Правда, народные певцы не всегда пели поодиночке, они выступали и совместно, но их пение в этом случае представляло собой диалог — состязание, в котором демонстрировалось, оттачивалось то же самое искусство солиста-импровизатора.

Это искусство основывалось на установившихся традициях и художественных нормах, во многом отличных от тех, которым подчиняется певец в условиях хорового, хотя бы и одноголосного, пения. Акын или бакши ценился тем выше, чем ярче проявлялись его способности к созданию текста песни и оригинального варианта ее напева. Все это мало помогало воспитанию навыков хорового, ансамблевого исполнения. Хор распался бы, если бы он был основан на таких индивидуально творческих принципах.

Нельзя отрицать того, что подобные традиции затрудняют развитие культуры хорового пения. Если не было у народа исторически сложившихся навыков хорового пения, их не выработает за один — два года.

Бесспорно, что в этой области достигнуты некоторые успехи: хоровое пение в республиках Средней Азии прививается повсеместно — в оперном театре, филармонии, клубе, школе и семье. Создаются многочисленные профессиональные и самодеятельные хоровые коллективы,



которые накопили ценнейший организационный, творческий и методический опыт. Некоторые из них уже достигли значительных успехов.

Однако надо признать, что темпы и масштабы развития хорового пения в республиках Средней Азии неудовлетворительны и что значение хоровой культуры в ряде случаев недооценивается. Чем же иначе можно объяснить, например, тот факт, что в Таджикистане сейчас нет хоровой капеллы? Возникающие и крепнущие профессиональные хоры иногда ликвидируются вместо того, чтобы получить нужную поддержку в работе.

В числе главных причин, обуславливающих задержку роста хоровой культуры, в первую очередь надо назвать ошибочное представление о том, что указанные выше исторические особенности будто бы являются непреодолимым или, по крайней мере, огромным препятствием на пути развития хорового пения. Межреспубликанское совещание, посвященное работе хоров и оркестров народных инструментов (Ташкент, январь 1940 года), подвергло критике подобные «теории».

Прав был крупный деятель хорового искусства А. А. Егоров, писавший: «В Узбекистане хоровое пение еще не получило должного развития. Это в известной степени можно объяснить историческими причинами. Но еще больше это зависит от наблюдающегося здесь инертного отношения к распространению хоровой культуры в широких массах. И если хоровое пение все еще неторопливо развивается в Узбекистане, то менее всего в этом надо усматривать результаты отсутствия интереса к нему в народе»<sup>1</sup>.

Опираясь на большое количество фактов, можно утверждать, что со стороны народа проявляется большая тяга к хоровому пению (как и к другим новым здесь формам и жанрам музыкального искусства). При наличии методической помощи эта художественная инициатива масс может привести к решительным сдвигам в области хоровой культуры.

Пишущему эти строки довелось присутствовать на районной учительской конференции в г. Гульче (Ошская

<sup>1</sup> А. А. Егоров. Хоровое пение в Узбекистане. Сборник «Пути развития узбекской музыки», изд. «Искусство». М.—Л., 1946, стр. 158.

область Киргизской ССР). В перерывах между заседаниями участники конференции, в большинстве своем молодежь, неоднократно делали попытки спеть что-нибудь хором. Вызывали удивление проявленные при этом любовь и настойчивость. Однако дело не ладилось, и спеть песню хором более или менее стройно они не смогли. Произошло это прежде всего потому, что учителя не знали слов песни или каждый из них знал и исполнял свой вариант. До сих пор в Киргизии не издано ни одного массового песенника. Наличие его, конечно, помогло бы устранить путаницу с текстами. Но это не все.

Как только учителя запевали песню хором, то оказывалось, что у них по-разному звучала и сама мелодия: они не одновременно начинали и кончали фразы, делали неодинаковые паузы, одни затягивали, другие укорачивали звуки и т. д. Но они очень остро ощущали тональность, лад песни, ее основной интонационный узор, т. е. им было присуще основное качество хориста: умение быстро и точно уловить заданную тональность и чисто проинтонировать свою партию.

Если бы среди них нашелся человек с элементарной музыкальной подготовкой и организаторскими способностями, он после небольшой работы добился бы с этим коллективом значительных успехов. Учителя не только очень хотели петь сообща, но и сразу выявили свои сильные и слабые стороны, сразу подсказали тот метод, при помощи которого руководитель привил бы им навыки хорового пения.

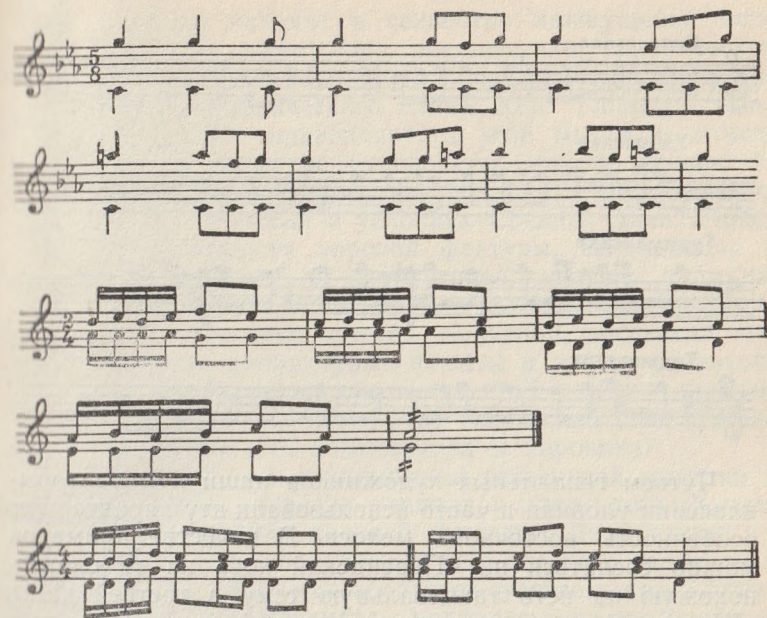
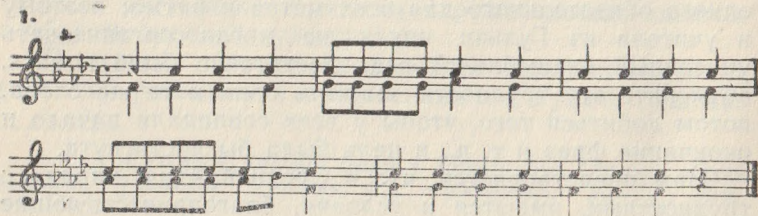
Киргизский певец-импровизатор очень свободен в выборе темпа, метро-ритмического рисунка. Одна и та же ритмическая формула какой-либо популярной песни исполняется певцами-солистами с большими отклонениями. Поэтому для киргизского певца в хоровом коллективе наиболее сложным является восприятие одного обязательного для всех метра и ритма; поэтому и учителя из Гульчи никак не могли организовать унисонный ансамбль. А ведь достаточно было понять, объяснить эту трудность, выучить одни и те же слова, потом добиться того, чтобы у всех совпадали начало и окончание фраз и т. д., и цель была бы достигнута.

Нам представляется, что в Средней Азии, наряду с трудностями, имеются и условия, благоприятствующие

внедрению в народный быт хоровой песни. Здесь очень велика все возрастающая тяга к новым, до сих пор не бытовавшим формам музыкального искусства. Все любят петь, и многие сами сочиняют песни. В самой народной музыкальной культуре содержатся такие элементы, которые при условии их правильного использования могут способствовать развитию хорового пения.

Интересны в этом отношении наблюдения и советы, содержащиеся в упоминавшейся статье А. А. Егорова. Автор исходит из того, что в силу исторических условий у узбекского народа получила распространение лишь культура сольного пения. Она обострила мелодическое мышление народа и тем самым создала предпосылки для постепенного перехода к полифоническому многоголосию. По мнению А. А. Егорова, при выработке первичных навыков хорового пения «к самым благоприятным результатам может привести практика канонического пения». Он иллюстрирует свою мысль методически продуманными нотными примерами, начиная с элементарных канонов, основанных на узбекской песне.

Эти очень ценные соображения могут быть подкреплены многими доводами. Зачатки полифонии содержатся даже в самой народной музыке. Всякий, кто имел возможность слушать народного певца, которому аккомпанирует тарист или кеманчист, или оба вместе, не мог не заметить частого использования приема имитации (на что в свое время обратил внимание А. Д. Кастальский). Эта особенность была претворена Бородиным в маленьком ариозо Овлура во II акте «Князя Игоря». В народной инструментальной музыке при внимательном ее анализе обнаруживаются достаточно разнообразные элементы полифонии. Распространеннейшие в Средней Азии двухструнные инструменты домбра и дутар дают примеры параллельного, встречного, расходящегося движения голосов и т. д.



Разве все это не наталкивает нашу мысль на то, где искать разрешение интересующей нас проблемы?

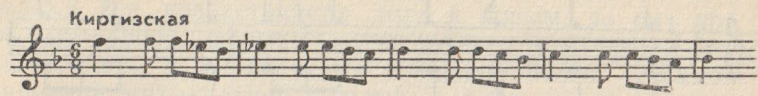
Секвентность — типичная черта мелоса народов Советского Востока. Она редко и не так заметно обнаруживается, когда мелодия развивается, совершая восходящее движение. Но как только это развитие достигнет кульминации, самого высокого звука (аудж), мелодия начинает плавно возвращаться к исходному положению, спускаться вниз секвенционно, поступенно, в виде повторяющегося короткого или более развитого мотива или фразы.

Вот несколько образцов таких мелодий, заимствованных из печатных работ А. Затаевича (казахская и киргизская), Е. Романовской (узбекская), В. Успенского (туркменская), Ф. Файзулаева, Ш. Сахибова и Ф. Шахобова (таджикская):

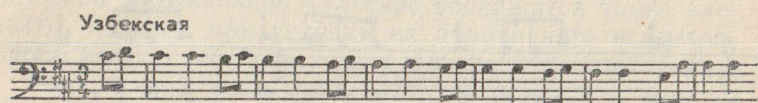
2. Казахская




Киргизская



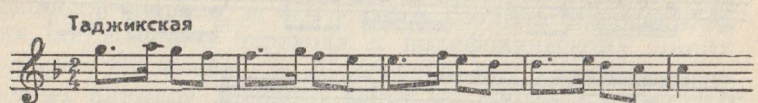
Узбекская



Туркменская



Таджикская



Чутьем гениальных художников наши композиторы-классики уловили и часто использовали эту характерную особенность восточного мелоса. В качестве примеров можно сослаться на «Персидский хор» из «Руслана», похожую на него танцевальную тему в третьей части «Шехеразады» (у кларнета), первый хор половецких девушек из II акта «Князя Игоря», фрагменты из арии Кончака (на словах «Я не враг тебе здесь»), «Половецкий марш» из III акта той же оперы, вторую тему из музыкальной картины «В Средней Азии» и т. д. Какое разнообразие фактуры, творческих приемов находят классики при обработке этих секвентных мелодий!

«Персидский хор»<sup>1</sup> Глинки написан в форме вариаций, в которых раскрывается неисчерпаемость творческой фантазии гениального композитора, глубоко проникшегося своеобразием народной мелодии. Музыка-

<sup>1</sup> Глинка в своих «Записках» сообщает: «Осенью того же (1829 — В. В.) года у Штерича я слышал персидскую песню, петую секретарем министра иностранных дел Хозрева мирзы. Этот мотив послужил мне для хора «Ложится в поле мрак ночной» в опере «Руслан и Людмила».

Но «персидской» эта мелодия может быть названа лишь условно, ибо она широко популярна у народов Советского Востока. Эту народную песню можно услышать почти по всей Средней Азии. Ее родственные связи с музыкальными культурами наших восточных народов ясны и из приведенных выше примеров секвентных мелодий.

ты-теоретики находят в секвентно движущейся мелодии скрытую полифонию, предпосылки канонического голосоведения и много других возможностей полифонического и гармонического плана. Хор Глинки — живое подтверждение справедливости этой мысли и замечательное методическое руководство для практиков. На нем можно учиться тому, как подходить к проблеме хорового многоголосия в условиях Средней Азии. Глинка нашел особенности хоровой фактуры, вытекающие из природы мелодии: он использовал унисон, органнй пункт, скрытое голосоведение параллельными терциями, встречное движение голосов, имитации, расцвелит тему колоритными фиоритурами флейты и создал удивительное по своеобразие и художественной прелести произведение. Разве не является этот творческий опыт ценнейшим пособием для композитора и хоровика?

Мы остановили внимание на секвентной мелодии не только потому, что она типична и дает удобный материал для создания хоровой фактуры. Дело также и в том, что в силу повторности мелодических ячеек она в особенности у хористов обостряет чувство метра и ритма. А это, как уже говорилось, наиболее сложная проблема в данных условиях. Не случайно, что композиторы республик Советского Востока давно пишут свои хоры, подчеркивая метро-ритмическую пульсацию секвенциями.

Однажды мы присутствовали на занятиях Узеира Гаджибекова с молодым, тогда еще неопытным азербайджанским хором. Талантливо, мудро и со знанием дела подошел Гаджибеков к этому коллективу.

Уз. Гаджибеков избрал для разучивания популярную азербайджанскую песню «Ай бери бах». Сперва он предложил басам и тенорам исполнять на тонике со словами «Ай бери бах» одну и ту же ритмическую фигуру, очень типичную для азербайджанских песен и танцев:



Выполнить это задание не представляло труда для хористов. Далее Гаджибеков вызвал одну из певиц, задал ей тон и предложил спеть песню на фоне этого аккомпанемента мужских голосов. Дирижер строго следил за ритмической и интонационной четкостью:

аккомпанемента, предоставляя свободу певице, вносящей в свое исполнение моменты импровизации: она украшала мелодию трелями, делала произвольные паузы, неожиданно затягивала или укорачивала отдельные звуки и т. д. Все же это хоровое пение помогло участникам понять прелесть ансамбля.

Вслед за этим Гаджибеков поручал аккомпанемент попеременно то мужским, то женским голосам, менял при этом солистов, показывал им вступление, продолжительность основных пауз и начала музыкальных фраз. Постепенно Гаджибеков вносил дальнейшие усложнения в аккомпанемент: мужские голоса пели то на одном звуке, то переходили на другой, то делились на два голоса. Так постепенно складывалась хоровая фактура, доступная, понятная и удобная для певцов.

Гаджибеков не пренебрег народной традицией сольного импровизационного исполнения, а умело использовал ее, вместе с тем он нашел в азербайджанской музыке такие характерные элементы, которые помогли певцам подойти к ощущению хора, воспринять хоровую дисциплину.

Мелодика народов Советского Востока таит в себе большие гармонические возможности. Этот факт был подмечен давно, и не только музыкантами. «Все мелодии киргизских песен имеют гармоническую основу», — писал в конце прошлого столетия Г. А. Фенниг<sup>1</sup>. Русские композиторы-классики не только открыли гармоническую основу восточных мелодий — они стремились найти ее в музыкальной природе самого материала.

Глинка в «Восточных танцах» из IV акта «Руслана» применил кварто-квинтовые гармонии, вытекающие из созвучий народной инструментальной музыки и интонационной структуры мелоса. Во всем си-бемоль-мажорном эпизоде «Лезгинки» он ни разу не использовал чистого доминантового созвучия, действительно не лежащего в основе избранной им мелодии, а всюду заменял его колоритным кварто-квинтовым аккордом. Колористичность гармоний подчеркивается и остинатным басом. Эти гармонические средства сохранил Глинка и для коды «Лезгинки». Еще более подчеркнуто они

использованы Бородиным в «Половецкой пляске с хором» из «Князя Игоря».

Наши классики не отводили кварто-квинтовым гармониям монопольной роли. Как известно, они гармонизовали восточные мелодии, используя богатейшие и разнообразнейшие гармонические средства. И это было правильно, ибо совершенно ошибочно представление о том, что кварты и квинты — альфа и омега восточных гармоний.

Киргизский трехструнный комуз — живое опровержение этого: при игре на нем употребляются и специфические созвучия и обычные терцовые аккорды, встречающиеся на всех диатонических ступенях звукоряда. Распространеннейший во всей Средней Азии миксолидийский лад, основанный на слитном соединении мажорных тетракордов (до, ре, ми, фа, соль, ля, си-бемоль), в песне часто утрачивает свою квартовую природу: кварта делит функцию устойчивости с терцией.

Все русские композиторы вплоть до наших старших современников Глиэра и Василенко, сочиняя музыку на восточные темы, обращались к гармониям, образуемым в результате хроматического движения голосов. Нельзя, конечно, считать, что этот прием был навеян случайными обстоятельствами: он был закономерен, так как подсказывался интонационными особенностями мелодии, в которой встречаются фиоритуры, не укладывающиеся в нашу темперированную шкалу.

Бородин в Каватине Кончаковны стилизует эти характерные интонации и одновременно находит гармонии, соответствующие ажурному узору вокальной партии. Никому не придет в голову упрекнуть композитора в том, что он в данном случае воспользовался этими темными, хроматически ползучими гармониями, так прекрасно сливающимися с мелодией и с образом Кончаковны.

Верно, что композиторы-классики представляли Восток слишком обобщенно. В силу недостаточности тогдашних знаний народного творчества они не различали в нем разнообразных национально самобытных музыкальных культур. Но они очень тонко подметили общее для ряда этих культур и гениально претворили это общее в своей музыке.

Наши классики оставили богатейшее художествен-

<sup>1</sup> «Этнографическое обозрение», кн. III, 1899.

ное наследие. В нем мы находим ответы на многие вопросы, волнующие нас в связи с задачами развития хоровой культуры в республиках Средней Азии.

Обратимся к творческой практике наших дней.

Большой, интересный опыт накопил хор Киргизской государственной филармонии, завоевавший популярность далеко за пределами своей республики. Его выступление на декаде советской музыки республик Средней Азии в Ташкенте в 1944 году нашло в печати заслуженную высокую оценку:

«Многим профессиональным вокальным ансамблям есть чему поучиться у этого на редкость слаженного коллектива, владеющего исключительно тонкими художественными средствами выражения. Прекрасная, уравновешенная звучность, чистый строй, гибкая динамика, мягкий, несколько камерный тембр отдельных партий, свободное владение четырехголосием — все эти похвальные особенности, бесспорно достигнутые долгим и упорным трудом, делают честь организаторам и руководителям этого замечательного ансамбля»<sup>1</sup>.

Этот отзыв в полной мере может быть отнесен к хору и сегодня. Руководит им прекрасный опытный и высококвалифицированный музыкант Тихон Васильевич Троянский, хорошо разбирающийся в особенностях киргизской народной музыки. Это позволило ему найти правильный путь в занятиях с хором и добиться очень хороших результатов. Как же Т. В. Троянский проводит эти занятия?

Начинаются они с обычных приемов распевания, мелодического и гармонического сольфеджирования, затем разучиваются партии. Партии сдаются дирижеру группами по голосам и каждым хористом в отдельности, потом происходит сводная репетиция. Таким образом, на всех этапах кропотливого педагогического процесса руководитель хора имеет возможность выявить слабые стороны каждого хориста в отдельности и всего коллектива.

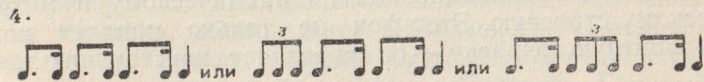
«Мои хористы интонируют достаточно чисто. Эта сторона исполнения дается нам сравнительно легко, но

<sup>1</sup> А. Островский. Узбекское искусство на декаде советской музыки республик Средней Азии. Сборник «Пути развития узбекской музыки». «Искусство». М. — Л., 1946, стр. 199.

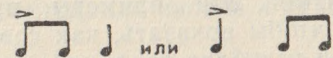
у них слабее развито чувство метра, ощущение ритмических закономерностей. Основную трудность в занятиях с ними представляет привитие нужных исполнительских навыков именно в этом направлении», — так обобщает свои наблюдения Троянский. Вся методика его работы с хором основывается на использовании уже установившихся в этой области традиций, но с учетом специфических национальных исполнительских особенностей.

Троянский шаг за шагом, от одной репетиции к другой, добивается при помощи продуманных упражнений четкости метро-ритмической стороны исполнения. В этом ему помогает и репертуар, создаваемый для хора композиторами Киргизии и широко использующий типичный для определенных народных жанров метро-ритмический рисунок.

В киргизской народной музыке встречаются две характерные ритмические формулы. Одна из них типична для вокального, другая — для инструментального жанра. Узор первой определяется размером народного 7- и 8-слогового стиха и манерой его речитирования, распевания:



Узор второй сложился под влиянием штриховой фактуры комуза:



Эти типичные формы движения легко схватываются на слух и запечатлеваются в памяти после первого же ознакомления с народной музыкой. Они и лежат в основе многих хоровых произведений, будучи вплетенными в мелодию или в виде остинатных ритмов; они содействуют выработке у хористов чувства коллективной художественной дисциплины.

Мы видим здесь, как традиционные элементы народной музыкальной речи, в основе своей импровизационной, служат развитию новых, коллективных форм музицирования.

Талантливое произведение М. Абдраева «Наша эпоха» несет в народ новые, актуальные идеи и образы. Собранное, волевое, ритмически четкое, упругое, оно обогащает и сокровищницу национальной музыки новыми красками и звучаниями. Хор исполняет его с большим воодушевлением, очень стройно, звучит оно по-настоящему народно. Это достигается благодаря разработке народных ритмов и интонаций героического эпоса.

В основе очень хорошего хора М. Раухвергера «Кантым бар», представляющего собою обработку мелодии Ш. Терметчикова, лежит та же песенная ритмическая пульсация. Но она использована здесь по-другому. В сложной полифонической ткани хора она появляется в разных голосах в виде имитации, подголоска, канона. Она цементирует музыкальное движение, организует исполнительский коллектив и окрашивает музыку в оригинальные, самобытные тона.

В. Власов и В. Фере в хоре «Эсимде» (обработка прекрасной песни Атая Огонбаева) прибегают к имитации ритмов комуза. Они звучат, как четко пульсирующий фон, на котором рельефно выступает широкая мелодия импровизационная по ритмическому и метрическому строению. Этот фон не только придает хору колоритную окраску — он скрепляет конструкцию песни.

Было бы неправильно думать, что в каждом произведении обширного репертуара киргизского хора обязательно встречается подобный прием использования характерных ритмов. Эти примеры приведены нами лишь для того, чтобы показать, как советские композиторы, развивая и углубляя традиции русских классиков, находят элементы хоровой фактуры в самой народной музыке.

В некоторых произведениях, исполняемых киргизским хором, отсутствует характерный ритмически четкий рисунок, о котором говорилось выше, но зато развивается какая-нибудь другая типичная черта народной музыки. «Колыбельная» В. Фере — сложный полифонический хор без сопровождения, широкого кантиленного склада. Впечатляемость этого произведения и его талантливая интерпретация киргизским хором, несомненно, связаны с тем, что автор положил в его основу

подлинные интонации киргизской народной колыбельной песни. Родные интонации, с детства знакомые образы, колорит обеспечили доходчивость этого сложного хорового произведения для киргизской аудитории.

«Киргизы ведь не знали хоровой культуры, а как национально, колоритно звучит их хор. Как будто он создан на почве многовекового народного хорового пения», — так отозвался однажды один из композиторов, впервые услышавший этот коллектив. Такое впечатление не субъективно. Оно имеет корни в действительности: за годы своего существования, руководимый добросовестными, культурнейшими музыкантами — сначала Я. А. Чмелевым и впоследствии Т. В. Троянским, киргизский хор накопил огромный творческий, методический, организационный опыт и благодаря этому приобрел яркую национальную и профессиональную творческую физиономию. Самым фактом своего существования он разбил вдребезги всякие домыслы о непреодолимых трудностях пропаганды хорового пения в Средней Азии.

Киргизский хор имеет в своем репертуаре около 150 произведений. Кроме киргизской музыки, он исполняет песни народов СССР, песни композиторов братских республик, произведения классиков: «Ночевала тучка золотая», «Соловушка» Чайковского, «Посмотри, какая мгла» Танеева, «Цыган» Шумана, «Венецианскую ночь» (в переложении для хора), «Славься» Глинки и другие. Слушать эти сложные произведения в исполнении киргизского хора доставляет истинное эстетическое удовлетворение. Его а капелльное звучание стройное, ровное и мягкое, интонации чистые и художественно выразительные.

Киргизский хор — замечательный очаг музыкального профессионализма в республике. Он заслуживает самого внимательного отношения, его опыт должен быть учтен и использован в братских республиках.

Нам в свое время приходилось слышать и другие хорошие хоры — казахский из Караганды, туркменский из Ашхабада. Они также достигли значительных успехов. Мы помним, как чисто и уверенно казахский хор пел «Застонало сине море», как был богат тембрами, оттенками туркменский хор.

В Средней Азии необходимо настойчиво заниматься вопросами хорового пения. Ведь, в конце концов, от

этого в большой мере зависит успешность развития и всех других жанров музыкальной культуры. Хоровое пение в семье, школе, клубе, на концертной эстраде — это школа, в которой воспитываются художественные вкусы масс и повышается их музыкальная культура. Есть все объективные предпосылки для решительного перелома в темпах и масштабах развития хорового искусства в среднеазиатских республиках. Необходимо сломить остатки предубежденного отношения к нему и обеспечить возможность его успешного развития соответствующими организационными формами.

### СОСТОЯНИЕ И ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКАХ СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНЕ

Неисчислимы музыкальные богатства нашей Родины. С каждым месяцем и днем они все более и более увеличиваются. Народ создает новые песни, появляются новые произведения советских композиторов, развиваются национальные музыкальные культуры, многие из которых сравнительно недавно не были известны широкому кругу профессионалов-музыкантов.

Кто в дореволюционное время знал, что в Средней Азии и Казахстане существует богатейшая, имеющая самостоятельные и давние традиции, музыка киргизов, узбеков, туркмен и других народов?

Лишь очень немногие пытливые, прогрессивно настроенные путешественники, музыканты проявляли интерес к этой музыке и оставили нам, хотя и короткие, но весьма ценные сведения, по которым мы можем проследить, как зарождались исторические связи русской музыки с музыкой братских восточных народов. О музыке народов Средней Азии можно найти материал уже в русской литературе XVIII века. В начале XIX века публикуются ее первые записи. Она привлекает к себе внимание фольклористов, композиторов-классиков. «Восток» в русской музыке утверждался в результате соприкосновения ее и с музыкальными образами, мелосом Средней Азии и Казахстана.

Затерянные в степных просторах казахские, узбекские, киргизские, туркменские, таджикские народные певцы ловили звуки русских песен, долетавшие к ним через тысячи километров, через барьеры, которыми царское

правительство отгораживало народы один от другого. Уже в дореволюционное время некоторые фольклористы отмечали прогрессивное значение русского искусства для развития музыкального творчества народов Востока. Знаменитый казахский поэт Абай, как известно, переводил на казахский язык стихи Лермонтова и Пушкина. Он подбирал к ним мелодии и пел их. Эти песни Абая, впитавшие интонации русского мелоса, подхватывались народом.

Своеобразным музыкальным символом дружбы казахского и русского народов является казахская песня «Дударай», которую сложила русская девушка Мария Егорова.

Песня помогала крепить дружбу народов. Сосланный на каторгу царским правительством и закованный в кандалы за свои вольнолюбивые песни, киргизский акын Токтогул Сатылганов пел:

Дали мне в руки топор,  
Погнали в лесные края.  
Я думал, конец мой скор,  
Вот она смерть моя!  
Вижу рядом: казах,  
Русский, киргиз, узбек.  
Вижу: стоят вокруг  
Несчастные, как и я.  
Каждый мне брат и друг,  
Узники, как и я.

Не случайно песня эта (с мелодией Мусы Баева) так хорошо сливается с песней русских каторжан в поэме В. Власова «Токтогул».

Интонации русских мелодий пронизывают песенное творчество известного узбекского драматурга, общественного деятеля и песенника Хамзы Хаким-заде Ниязи.

Так постепенно, через десятилетия и даже столетия прослеживаются исторически обусловленные связи русской музыки с музыкой братских народов Средней Азии, связи, для развития которых лишь в советское время создана благоприятная почва. Только в условиях советской власти, благодаря национальной политике Коммунистической партии Советского Союза, народы Средней Азии и Казахстана возродились к новой жизни, и перед нами раскрывается со всеми ее богатствами сокровищница их музыки, ярче выявляются заложенные в ней национально-самобытные черты, ее древнейшие истоки.

Мы теперь уже располагаем большим и убедительным материалом, опрокидывающим антинаучные концепции об импортном происхождении музыки народов Советского Востока.

Крупнейшие музыкальные очаги современного Узбекистана — Хорезм, Фергана, Бухара; их своеобразная музыка сложилась в результате развития многовековых местных музыкальных традиций. Неотложная задача музыковедения — проследить этот процесс. Будущий историк таджикской, узбекской музыки поднимет большое количество трактатов средневековых ученых и музыкантов и будет устанавливать по ним историю этих национальных музыкальных культур, отбросив предвзятый подход к ним со стороны многих буржуазных музыковедов, приписывающих только арабам и персам заслуги в развитии музыки на Востоке. Нам должны заинтересовать древние памятники рунической письменности киргизов VI—VIII веков. В них также есть разгадки некоторых явлений, характерных для современной киргизской музыки. Открываются новые и новые имена и произведения казахских народных певцов и музыкантов. Изучение истории Мерва показывает, что этот туркменский город в древние времена был большим музыкальным центром, из которого вышли прославленные на Востоке музыканты.

Благодаря усилиям советских ученых, музыкантов (среди них мы, в первую очередь, должны назвать А. Затаевича и В. Успенского) раскрыты интересные, насыщенные фактами страницы истории музыки народов Средней Азии и Казахстана. Все эти труды неопровержимо доказывают самобытность каждой из интересующих нас музыкальных ветвей: киргизской, туркменской, таджикской и узбекской. Но еще более убедительно доказывает это сама практика строительства советской музыки, национальной по форме и социалистической по содержанию, в которой ожили, заблистали ярким светом национально-самобытные черты, развивавшиеся и накапливавшиеся веками. Как расцвели в киргизской советской музыке лирические распевные или гимнические мелодии! Мы слышали их в романсах А. Малдыбаева. Ростки их, конечно, существовали и ранее, но не занимали в народной музыке такого сравнительно большого места. В свое время их не заметил академик В. Рад-



лов (середина прошлого века), оставивший нам записи образцов киргизского народного литературного песнетворчества и во многом ценные наблюдения, относящиеся к музыке. В советском музыкальном творчестве были подняты те пласты народной музыки, которые связаны с самыми демократическими устремлениями народов: антифеодальные обличительные песни акынов, бакши и хофизов, народные песни глубоко социального содержания.

Путь развития советской музыки в республиках — это процесс становления ее как культуры национальной с многогранным социалистическим содержанием. Процесс этот не протекал мирно. Буржуазные националисты всех мастей: пантюркисты, панисламисты, паниранисты вредили, как могли. Нам нельзя забывать этих страниц в истории советской музыки. В условиях среднеазиатских республик эта борьба имела важное значение. Нельзя забывать того, что позиции и пантюркистов и панисламистов заключались в нивелировании национальных особенностей музыки ради ориентации на зарубежный Восток, ради отторжения среднеазиатских советских народов от братских народов СССР. Своеобразный восточный космополитизм сыграл вредную роль в развитии советской музыки в наших восточных республиках, и борьбу с ним нельзя считать законченной.

Нам нельзя забывать и о другой опасности — замыкания в узких национальных рамках, приводящего к разобщению советских народов. И с этой опасностью велась борьба. Родственные связи музыки советских народов исторически обусловлены и особенно укрепляются в наши дни.

Народы Средней Азии и Казахстана разделяли в прошлом во многом общую историческую судьбу. Они имеют культурные, языковые, этнические общности. И в музыке их установились свои взаимосвязи. Было бы большой ошибкой полагать, что борьба за национальную самобытность музыки означает отрицание этих связей. Взаимосвязи, взаимовлияния братских культур ведут не к нивелированию их самобытных черт, а к обогащению. Разве русская музыкальная классика, оттого что в ней ярко представлены темы и образы Востока, потеряла национальные признаки? Наоборот, эти признаки расширились, упрочились. «Восточная тематика» в русской

и советской музыке — ее органическая самобытная черта, ибо «Восток» для русского народа, его лучших представителей, композиторов-классиков, был не далекой экзотической колонией. Народы Востока — это наши соседи, с которыми русский народ на протяжении столетий тесно, жизненно связан, сообща вел освободительную борьбу против угнетателей, добился победы и строит коммунизм.

И в творческой и в организационной работе мы подчас недооцениваем этих глубоких основ дружбы народов СССР и национальную самобытность их музыки понимаем суженно.

Нам приходилось, например, слышать такие суждения: «Сурнай — узбекский инструмент, и тот факт, что он издавна бытует на юге Киргизии, еще не говорит за то, что этот инструмент следует популяризировать в Киргизии». Но разве развитие культуры сурнай в Киргизии, давно вошедшего в быт народа, не обогатило бы киргизскую музыку? Народные музыканты играют на нем обширный киргизский репертуар, который перенимают исполнители и на других народных инструментах (комузе, кыяке), а некоторые музыканты из-за ограниченного понимания национальной самобытности стремятся обеднить киргизскую музыку, исключить сурнай. Конечно, нельзя в киргизском оркестре культивировать все узбекские инструменты — это привело бы к нивелировке; но сурнай, с давних пор известный киргизам, может быть использован.

Таджикская и узбекская музыка близки друг к другу, но и существенно отличаются, особенно музыка таджиков на Памире. Нельзя отмахиваться от этого родства и отгораживаться от узбеков, ориентируясь только на музыку Памира. В то же время было бы глубокой ошибкой игнорировать ее. Наша задача заключается в том, чтобы выявлять, развивать все жизнестойкие прогрессивные тенденции родной музыкальной культуры, стремиться к разнообразию содержания, художественных средств.

Итак, мы должны вести неослабную борьбу за расцвет, национально-самобытных социалистических музыкальных культур, против всяких попыток нивелировать их или отгородить друг от друга искусственно созданными барьерами.

Путь у наших восточных музыкальных культур

один — он указан В. И. Лениным: освоение всех достижений, выработанных человечеством на протяжении всей истории его развития, но методы освоения этих достижений, подход к ним могут быть различными. Неверно было бы, культивируя, например, многоголосие, недоучитывать тот факт, что у одних народов уже издавна существовало народное хоровое пение, а у других — оно совершенно отсутствовало.

\* \* \*

Музыкальные культуры народов Средней Азии и Казахстана в дореволюционное время были представлены лишь народным творчеством.

Рост профессиональной музыки в этих республиках в годы Советской власти был беспрецедентным как в смысле темпов, так и масштабов и последовательности освоения профессиональных жанров. Еще 20—25 лет тому назад в этих республиках не было ни оперы, ни симфонической, ни камерной музыки, если не считать единичных и в значительной степени случайных произведений. Прошло 20 лет, и в музыкальной жизни республик произошли огромные изменения. В республиках созданы и развиваются многочисленные очаги профессионального искусства: филармонии, оркестры, хоры, музыкальные учебные заведения. Появились оперные театры, в которых прошли премьеры около 50 национальных опер и балетов.

Во всех республиках организованы союзы композиторов.

Стремительный рост музыкальных культур стал возможен только благодаря братской помощи, оказанной русскими музыкантами-специалистами: композиторами, педагогами, исполнителями.

Освоение профессиональной музыки началось здесь с ее вершины — оперы, появившейся уже в начале 30-х годов. Она зародилась в драматическом театре, который имел в значительной мере музыкальный профиль. Такое стремительное развитие музыкального театра и любовь к нему народа не были случайными.

Аудитория была подготовлена к восприятию музыкального спектакля различными формами народных представлений, сказаний. Со сцены музыкального театра пошли в народ первые массовые песни композиторов.

Здесь зарождались первые ростки многоголосия, хорового пения, симфонической музыки и т. п.

У композиторов Средней Азии и Казахстана имеются значительные достижения в оперно-балетном жанре. В этих республиках идет сейчас свыше 20 национальных музыкальных спектаклей. Некоторые из них прошли большую проверку временем: киргизская опера В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере «Айчурек» удержалась на сцене с 1938 года. Народ любит и другие спектакли, идущие уже много лет, например оперу «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского. В послевоенные годы появились новые оперы и балеты, музыка которых была высоко оценена. Государственными премиями отмечены балет «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна, опера «Биржан и Сара» М. Тулебаева. Государственной премии удостоен спектакль «Гюльсара». Успехом пользуются балеты «Анар» В. Власова и В. Фере, «Чолпон» М. Раухвергера. Композиторы приобрели большой творческий опыт в области оперно-балетного жанра. В. Власов и В. Фере создали десять музыкальных спектаклей, пять из них в соавторстве с А. Малдыбаевым. Е. Брусиловский — автор восьми опер и балетов, из них одна опера написана в соавторстве с М. Тулебаевым. Три таджикские оперы, балет, музыкальная драма и музыкальная комедия созданы С. Баласаняном. Четыре оперы написаны А. Шапошниковым, одна из них — в соавторстве с В. Мухатовым, одна — с Д. Овезовым. Арии, песни, мелодии из опер и балетов прочно вошли в быт народа. Некоторые из них фольклоризировались, т. е. утратили авторство, переработались, стали народными в полном смысле слова.

Симфоническая музыка композиторов Средней Азии и Казахстана исчисляется более чем полторастами названий. Среди них есть симфонии, поэмы, сюиты, рапсодии, мелкие пьесы. Государственными премиями отмечены: «Туркменская сюита» и поэма «Моя родина» В. Мухатова, поэма «Ризвангуль» К. Кужамьярова. Большое внимание привлекли к себе поэмы «Хамза» Д. Закирова и «Памяти поэта» И. Акбарова.

В Средней Азии и Казахстане создано около 25 кантат и ораторий. Некоторые из них удостоены Государственных премий. Появившиеся не так давно хоры М. Бурханова были заслуженно хорошо приняты музы-

кальной общественностью. Мелодична, разнообразна по содержанию хорова я сюита молодого композитора таджика Сайфиддинова. Удачны, колоритны киргизские хоры В. Фере. Сколько новых песен зазвучало в горах и степных просторах Средней Азии и Казахстана! Народ полюбил и запел многие песни А. Малдыбаева, Т. Садыкова, Д. Овезова, М. Левиева, Б. Байкадамова, З. Шахиди и других авторов.

Нет таких музыкальных жанров и форм, мимо которых прошли бы композиторы этих республик. Ими накоплен большой творческий опыт и созданы значительные художественные ценности.

Из Средней Азии и Казахстана лились и льются разнообразнейшие, красивейшие мелодии. Какую бы музыку наших восточных композиторов мы ни слушали — оперу ли, симфонию ли и т. д. — наше внимание всегда привлекал к себе ее мелос.

Композиторы Средней Азии и Казахстана создали галерею ярких художественных образов. В героических операх мы видели картины народных восстаний, слышали вольнолюбивые песни повстанцев — Амангельды, Искандера, Бурана, Восе. В эпических операх отражены неумирающие чувства Лейли и Меджнуна, Фархада и Ширин, Зухры и Тахира, Биржана и Сары. Большого внимания заслуживают образы острой конфликтной драматургии в спектаклях «Восстание Восе», «Улуг-бек». Можно и следует критиковать недостатки оперы «Улуг-бек» (главным образом ее либретто), но нельзя не видеть в ней очень ярких музыкальных страниц, например сцены у стен Самарканда, в которой происходит столкновение борющихся сил. Композитор А. Козловский пользуется в этой сцене приемом одновременного сопоставления в музыке нескольких контрастирующих образов.

В наших восточных республиках созданы отдельные произведения большой идейно-художественной ценности. Поэма В. Мухатова «Моя родина» вдохновлена волнующими образами прошлого и настоящего Туркмении. В ее музыке пейзаж родной природы, проникновенная, глубокая повесть о тяжелом прошлом, силы, накапливающиеся для борьбы, достигающая огромной драматической напряженности, схватка борющихся сил и, наконец, разрешение конфликта — радость победы. Такова драматургическая концепция поэмы. Она будто и не

нова, и сам подход к ее воплощению основан на хорошо знакомых принципах драматургии Чайковского, и тем не менее произведение это — новаторское с точки зрения творческого разрешения проблемы национальной формы и социалистического содержания.

Кантата «Огни коммунизма» М. Тулебаева, хоровые обработки М. Бурханова, музыка оперы «Дударай» Е. Брусилковского, киргизский квартет В. Власова, «Лирическая поэма» Д. Закирова, «Памяти поэта» И. Акбаров и ряд других произведений композиторов Средней Азии и Казахстана ценны для нас своим новым творческим решением проблемы единства национальной формы и социалистического содержания.

Каких бы достижений советской музыки мы ни касались — все они неразлучно связаны с ростом профессионального уровня национальных музыкальных культур. Этот рост происходил в борьбе против укоренившихся отсталых традиций, взглядов, привычек, а подчас и сознательного торможения роста советской музыки. Против овладения мастерством выступали не только несознательные люди, но даже руководители учреждений искусств, которые смотрели на хор, оркестр, многоголосие, обучение композиторов в консерватории как на ненужную в условиях Средней Азии затею.

Нам надо взять решительный курс на повышение профессионального музыкального искусства во всех его звеньях, памятуя, что наши недостатки и отставание творчества определяются в огромной степени слабостью борьбы за высокое профессиональное мастерство.

\* \* \*

Часто при оценке состояния музыки в республиках Средней Азии и Казахстана мы сравниваем ее нынешний уровень с дореволюционным, констатируем ее действительный колоссальный рост и на этом успокаиваемся, не давая себе труда посмотреть на все процессы с точки зрения современных требований. Конечно, появление узбекской хоровой капеллы и хоров М. Бурханова радостное и большое событие в музыкальной жизни Узбекистана. Но разве этот факт не говорит и о другом? Только через 36 лет после победы Советской власти в Узбекистане решили создать государственную капеллу

и появились яркие полноценные хоры Бурханова. Ведь мы вправе поставить вопрос: почему до сих пор нет национальных многоголосных хоровых коллективов в Фергане, Бухаре, Самарканде и в других городах Узбекистана; почему нет хоров в клубах, во всех школах? Почему композиторами до сих пор не создан большой и разнообразный национальный хоровой репертуар? Хоровая культура в республиках Средней Азии и Казахстана развивается очень медленно. Но в этом повинны не столько действительно существующие объективные трудности — привычка к унисону, сольному исполнению, сколько плохая работа организаций искусства и композиторов.

Пора перестать делать скидки на эти объективные трудности.

Недопустимо медленно развивается культура оркестров народных инструментов, особенно в Киргизии и Таджикистане. В Ташкенте и Алма-Ате существуют хорошие оркестры. Но таких оркестров нет в областных городах. Во Дворцах культуры, колхозных клубах инструментальные ансамбли — явление крайне редкое. В республиках нет популярных пособий, самоучителей, школ для народных инструментов (за исключением единичных работ Петросянца, Хамиди и Гизатова).

Вызывает тревогу обнаружившееся в послевоенные годы отставание в оперном жанре. Вспомним, как активно работали композиторы в довоенное преддекадное время и сравним теперешние темпы их оперного творчества. В Узбекском оперном театре после войны не состоялось ни одной новой национальной премьеры, если не считать возобновления и доработок уже поставленных ранее спектаклей. Не лучше положение в Туркменинии и Таджикистане. Сравнительно интенсивнее развивалось оперное творчество в Казахстане и Киргизии.

В музыкальной жизни республик в последнее время произошло знаменательное событие; оно уже отразилось в творчестве и должно еще заметнее проявить себя в ближайшие годы — появились первые национальные композиторы, получившие полноценное профессиональное образование. Но темпы и масштабы подготовки их все же остаются еще неудовлетворительными. Заглядывая в будущее, мы не без тревоги должны констатировать, что в местных музыкальных училищах мало забо-

тятся о выявлении и первичной подготовке творчески одаренной молодежи. Узбекская и Казахская консерватории в ближайшие годы ожидают незначительный приток студентов на композиторские факультеты.

\* \* \*

В центре внимания композиторов и музыковедов республик Средней Азии и Казахстана находится проблема национальной формы в музыке. О ней больше всего спорят и часто высказываются неверные суждения.

Некоторые товарищи рассуждают так: национальная форма — это музыкальные схемы, характерные для музыки данной республики; для узбекской, например, — схема макама, катта-ашуля, для киргизской — кюя; для казахской — терме и т. д. Отсюда делается вывод, что перенесение в музыкальное творчество схем и приемов народной музыки и есть утверждение национальной формы. Мы встречались с попытками оправдания недостатков музыки якобы особенностями национальной формы. А между тем рыхлость структуры произведений молодых авторов объясняется недостаточным мастерством и часто механическим перенесением в профессиональное творчество импровизационных схем народной музыки.

Иногда национальную форму в музыке сводят к сумме элементов и норм народного творчества. Некоторые товарищи полагают, что сочетанием кварто-квинтовых гармоний, квартовых параллелизмов в голосоведении, применением увеличенных секунд в мелодии, характерных усилей исчерпывается национальная форма (к примеру, таджикской музыки). Мы действительно встречались с термином «Правильная музыка», который относился к творчеству, базирующемуся на таком одностороннем, суженном понимании национальной формы.

Наконец, существует расширительное толкование национальной формы, согласно которому произведение является национальным по форме, если в нем наличествует подлинная народная мелодия, а все остальные средства могут быть нейтральными. Другие утверждают, что не обязательно и мелодическое родство с народной музыкой. Музыка может быть, по их мнению, национальной, когда в ней воплощается национальный «образ», а какими средствами — не имеет значения.

Такое расширительное понимание национальной формы объединяет и «формалистов» и примитивистов. Такую «национальную форму» мы найдем в дилетантских обработках, любых нейтральных «гармонизациях», изощренных упражнениях «по поводу» народного мелодического материала.

Совершенно очевидно, что все эти ошибочные точки зрения ведут или к национальной замкнутости творчества, отрыву его от достижений классической музыки, или к полному разрушению национальной формы, космополитизму в творчестве. Нельзя отождествлять форму в музыке, понимаемую в широком философском значении этого слова, с формой — музыкальной схемой. Последняя поглощается первой, может быть одним из ее признаков, но не может ее исчерпать. Нельзя смешивать элементы народной музыки, ее закономерности, народный музыкальный язык с национальной формой. Первый является признаком второй, но не тождествен ей. Наконец, не существует национальной музыкальной формы вне всех этих признаков, так или иначе творчески переосмысленных. Национальная форма не может быть выражена в музыке без обращения композитора к национальным музыкальным традициям. Методы же претворения этих традиций самые разнообразные. Тщетны были бы попытки составить, так сказать, прейскурант признаков национальной формы или методов их претворения.

Национальная форма выражается не только в отдельных элементах музыки, но в самом ее внутреннем существе, в ее образности, ее духе, которые развиваются и постигаются в результате общения композитора с жизнью и народом.

Сколько музыкальных произведений, создававшихся крупными композиторами, оказались неудачными или малоудачными, потому что авторы их не проникли глубоко в национальную специфику музыки, не знали народа, его жизни, национального характера.

\* \* \*

Суженное понимание национальной формы как механической суммы народных музыкальных элементов и норм приводит в творчестве и теории к неправильному отношению к народным музыкальным источникам.

Именно из суженного представления о национальной форме в музыке возникает стремление абсолютизировать какой-то один метод творческого осмысления фольклора: вот так использовать фольклор можно, а иначе обращаться с ним нельзя. Подобный схоластический подход к музыкальному творчеству тормозит его развитие. «Одна из самых страшных бед в искусстве — нивелировка, подгонка под один образец — хотя-бы и лучший». «Сила воздействия подлинного искусства такова, что предложенное художником решение воспринимается как бесспорное, единственно правильное» («Правда», 27/XI-1953 г., «Право и долг театра»).

Если бы мы задались целью проанализировать лучшие музыкальные произведения, посвященные Средней Азии, начиная от Бородина и кончая современными композиторами, то обнаружили бы огромное разнообразие в творческом подходе к народно-музыкальным истокам и ни в одном случае нельзя было бы сказать, что тот подход хорош, а этот плох... Гениальность классиков выразилась и в том, что они отбирали именно те восточные темы, которые заключали наиболее типичные признаки. Чтобы их отобрать, надо было обладать замечательной художественной интуицией и знанием материала. Ведь Римский-Корсаков даже в «Песне индийского гостя» не стал на путь абстрактного стилизаторства. В ней есть такие интонации и переходы голоса (например, нисходящее и восходящее движение шестнадцатыми), такие ладовые особенности (сопоставление большой и малой терции — си чистое — си-бемоль), которые чрезвычайно характерны для индийской народной музыки. Недавно нам довелось слышать в записи в исполнении индийского певца народные классические песни «Каджри», «Май — кантхмора» и другие, в которых мы находили яркое подтверждение сказанному.

Нет надобности анализировать классические произведения для того, чтобы показать, насколько изобретательны были классики в подходе к народной музыке. Она претворялась в их произведениях то в виде цитат, то в виде характерных мелодических оборотов, то как тембровая краска и т. д. Каждый раз по-новому — разнообразно, смело, с большой инициативой. Благодаря тонкому ощущению духа народной музыки, они могли придать произведению национальный колорит совокуп-

ностью художественных средств, не прибегая даже к зримым связям с народной музыкой.

Переходя к нашим композиторам, можно сказать, что в музыке Тулебаева, какие бы оттенки она ни принимала, мы всегда улавливаем тот налет лиризма, эпичности, которые составляют душу казахской музыки.

Музыка Мухатова, то светлая, лирическая, даже созерцательная, то внезапно страстная, драматичная, вызывает у нас ассоциации с наполненными контрастными эмоциями туркменскими пьесами для дутара. Конечно, все эти особенности составляют, так сказать, признаки индивидуального почерка композитора, но сам-то почерк не возник произвольно, а выработался в результате глубокого освоения культуры народа, органического восприятия ее традиций, знания жизни, быта, национального характера, которое дается в результате долголетнего общения с народом.

Глубокое проникновение в национальную специфику музыки доступно композиторам и иной национальности, русским и другим, долгое время работающим в республиках Средней Азии и Казахстане, сроднившимся с окружающей средой. Чувствуется, что Брусиловскому казахская музыка стала родной, что он пишет ее от души, свободно, не задумываясь особенно над тем, можно или нельзя с точки зрения казахского мелоса применять ту или иную каденцию, попевку и т. п. Может показаться удивительным и, конечно, не к достоинствам «Дударай» отнесенным наблюдение: автор оперы, в которой действуют казахи и русские, удачнее охарактеризовал казахов и не сумел найти для русских такой же убедительной характеристики.

Несмотря на то, что киргизский квартет В. Власова не имеет фиксированной программы, тем не менее к каждой части его можно было бы эту программу легко найти. Она вытекает из рельефного образного строя музыки, в которой зарисованы картины народного быта и молодежные игры (2-я часть «Кыз ойун»), лирический эпизод (3-я часть «Алымкан»), народный праздник (4-я часть «Той») и героические страницы прошлого (1-я часть). Живым и глубоким проникновением в национальную специфику отмечено творчество Б. Гиенко, особенно финал его второй симфонии и квартет. Много в этом отношении ярких страниц содержится в музыке

Г. Мушеля, С. Баласаяна, В. Фере, А. Ленского, А. Козловского и других авторов.

\* \* \*

Связи композитора с народной музыкой могут быть самые разнообразные, и утверждать какую-либо одну форму их было бы неправильно. Однако это не означает, что все дозволено, что нет ошибок при решении творческой проблемы. В подходе к народным истокам композиторы допускают две ошибки: первая — музейно-охранительное отношение к ним, пассивное фотографирование элементов и норм народной музыки, и вторая — отрицание жизненности народно-музыкальных традиций для профессионального творчества.

В первую ошибку чаще всего впадают композиторы, впервые соприкасающиеся с новой для них народной музыкальной культурой. В. Успенский в ранний период своей творческой деятельности написал «Четыре мелодии народов Средней Азии в обработке для симфонического оркестра». Как говорится в предисловии к этим обработкам, автор их стремился «достичь максимального приближения к стилю национальной музыки и сохранения всех его специфических особенностей, чтобы таким образом насколько возможно больше содействовать скорейшему росту советской национальной музыкальной культуры». В этих целях в обработках «мелодии оставлены в полной неприкосновенности: в аккомпанирующих голосах использованы мелодические и ритмические обороты, заимствованные из национальной музыки». Несмотря на добрые намерения автора, на его высокую культуру, талант и мастерство, обработки получились все же неудачными, сухими, невпечатляющими именно из-за музейного, пассивного отношения к народной музыке. Успенский бережно относился к народной музыке, чему мы можем у него учиться, но он впоследствии проявлял большую творческую смелость при ее использовании. Об этом говорят его более поздние работы: сюита «Муканна», «Поэма-рапсодия», в которой, например, интересно обогащается прием народного песнетворчества («катта ашуля»).

«Фотографирование» народной музыки (если оно не оправдывается специальным заданием) не есть творче-

ский метод. Музыка, написанная по принципу: «этого делать нельзя, этого в народной музыке не встречается», получается сухой, анемичной, не согрета творческим вдохновением.

Трудность композиторов, работающих в Средней Азии и Казахстане, заключается в том, что с отсталыми тенденциями по отношению к народной музыке часто выступает не аудитория, не музыканты, а некоторые горе-руководители искусства. Стоит им только услышать в произведении развитие народной мелодии классическими творческими приемами, как эти невежественные руководители начинают кричать: «Нельзя искажать народную музыку. Не смей прикасаться к народной мелодии!» Вместо того, чтобы оценить произведение по существу, разобраться в нем глубоко со стороны содержания и формы, они подходят к нему как ревизоры: остались ли в неприкосновенности народные мелодии, ритмы, тембры, гармонии, лады и т. д.

Такой иждивенческий подход к народной музыке тормозит развитие музыкального творчества, отнимает у композиторов инициативу, смелость, превращает их в лишенных фантазии ремесленников. Не случайно, что иногда бездарные, серые произведения протаскиваются на эстраду, в театр, прикрываясь вывеской «народности», «национального колорита», в то время как они не обладают ни тем, ни другим качеством, а представляют собой беспомощный набор народных мелодий, ритмов, созвучий и тому подобное. По такому «творческому» принципу создавался, например, в недавнем прошлом репертуар в театре им. Мукими в Ташкенте, где композитору возбранялось прибегать хотя бы к элементарному развитию мелодии, употреблять побочные ступени гармоний.

Задержка развития хоровой музыки, культуры оркестров народных инструментов, несомненно, связана с этими же музейно-охранительными тенденциями в отношении народного творчества. Мы знаем из истории советской музыки в Узбекистане, что там были неоднократные попытки создания национальной хоровой капеллы. Но как только капелла поднималась до уровня освоения сложных хоров, так на нее сыпались упреки, что она отходит от народных традиций, и ее ликвидировали. Сколько лет топчется на одном уровне таджик-

ский ансамбль рубабисток, в который не пропускаются многоголосные песни, и все по той же причине, что они якобы находятся в противоречии с народно-музыкальными традициями, что народ их не принимает. И эти доводы твердятся с неослабевающим усилием многие годы, несмотря на то, что рядом возникают такие коллективы, как киргизский хор, новая узбекская капелла, — живое неоспоримое доказательство ложности и вредности косных взглядов. Узбекская аудитория с большим интересом принимает хоры Бурханова, несмотря на их сложную фактуру. В Казахстане «Кюй» Мухамеджанова для оркестра народных инструментов пользуется большой любовью, а в нем очень широкие темы, и их развитие, и сама схема произведения не укладываются в рамки традиционных кюев. Можно привести много примеров того, как смело и талантливо разрабатывают композиторы фольклорные материалы, и их произведения только выигрывают. Власов в своем киргизском квартете использовал народные мелодии, тембры, ритмы, лады, даже манеру исполнения, но все эти средства он обогащал своей творческой фантазией, отчего народные элементы приобрели большую художественную значимость. Брусиловский и Тулебаев в своих произведениях обратились к одному и тому же народному источнику «Жельдерме» — Исы Байзакова. Тулебаев взял лишь начальные такты мелодии и дальше присочинил к ней собственный мелодический материал. Брусиловский привел мелодию целиком, но в дальнейшем ее развивал. И тот и другой авторы по-своему претворили народный мелос, переосмыслили его.

Между общепринятой европейской музыкальной системой и любой народной музыкой нет неразрешимых противоречий. В результате соприкосновения они взаимно обогащаются. Мажор и народный лад, основанный на слитном соединении двух мажорных тетрахордов (миксолидийский), не исключают, а взаимовлияют друг на друга. Под влиянием мажора происходит динамизация народного лада, а мажор приобретает более спокойные эпические тона. Выдержанную в народных ладах мелодию классики гармонизовали в мажоре или миноре, и этот прием никак не шокирует наш слух, так как композиторы гармонизовали ее с тонким проникновением в ее образ, в ее национальную специфику. Как разнообраз-

но, выявляя многие стороны мажорного и минорного ладов, гармонизовал Глинка восточную мелодию, идущую в обычном натуральном миноре!

Отрицание жизненности народно-музыкальных традиций для профессионального творчества не менее вредно, чем пассивно-иждивенческий подход к ним. Мы держимся той точки зрения, что не существует реалистической музыки вне национальной формы и нет национальной формы, если композитор не обращается к опыту национальной музыкальной классики, к народно-музыкальным истокам, не считается с установившимися и развивающимися закономерностями народной музыки. Если не в обнаженном виде, то под прикрытием оговорок пренебрежительное отношение к народному творчеству порой еще проявляется.

Идут большие споры о методе претворения народного мелоса, об отношении к цитированию его (термин «цитирование» применяется в данном случае как включение в музыку народных мелодий).

Музыкальное творчество в республиках Средней Азии и Казахстане развивается. Это развитие находит отражение и в подходе к народной музыке: происходит накопление творческого опыта, обогащение приемов, способов обращения с народным мелосом. В первый период развития музыкального творчества композиторы преимущественно пользовались методом цитирования народного мелоса. Музыковеды подсчитали, что, например, в «Ер-Таргыне» — Е. Брусиловского использовано 70 народных мелодий, а в «Фархад и Ширин» — В. Успенского их содержится 300 тактов. Десятки народных мелодий звучат в «Алтын-кыз», «Лола», «Зухра и Тохир» и т. д. Такой подход к народному мелосу у композиторов всех пяти республик не был случайным. Он определялся на том этапе: а) степенью подготовленности самих композиторов к воплощению национального характера музыки, их осведомленностью в народной музыке, б) уровнем подготовки национальных исполнительских кадров и в) новизной профессиональных музыкальных жанров для данной аудитории.

В настоящее время композиторы прибегают ко многим способам претворения народного мелоса. Они используют то отдельные его попевки, то характерные интонации, то сочиняют оригинальные мелодии в духе

народного мелоса. Как же надо нам сейчас относиться к методу цитирования народных мелодий?

А. Козловский писал об опере «Буран»: «...В ней не было и не могло быть дословного цитирования народной музыки, которого ожидал слушатель. Выискивая годные для симфонического и музыкально-драматического развития зерна народной музыки, авторы «Бурана» не прибежали и не должны были прибегать к таким дословным цитатам». Итак, есть такая точка зрения: метод цитирования народного мелоса — пройденная ступень развития, к которой не может быть возврата, цитировать грешно. Эта точка зрения нам представляется глубоко ошибочной прежде всего по принципиальным соображениям. В творчестве нельзя администрировать: «только не применять готовых народных мелодий, — цитирование себя изжило!». Или — «только фольклорные темы; создание оригинальных мелодий не допускается!». Композитор может включать или не включать народные мелодии — это его дело, лишь бы он убеждал нас своей музыкой и доставлял эстетическое удовольствие ею.

Почему в «Буране» не могло быть дословного цитирования народной музыки — непонятно. Почему мы должны сегодня закрывать перед композиторами возможность широко и во всех жанрах пользоваться цитированием — приемом, нашедшим столь широкое применение у классиков?

Основанная на народных мелодиях от начала до конца, опера «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского держится на сцене десятилетия, завоевала любовь народа, а опера того же автора, в которой, кажется, нет ни одной народной мелодии, — «Золотое зерно» не встретила одобрения и не идет. В таком же положении оказались киргизские спектакли «Алтын-кыз» и «Сын народа» В. Власова и В. Фере.

Неправильно было бы утверждать, что нам не нужны больше музыкальные спектакли типа «Кыз-Жибек» (мы имеем в виду ее музыку, а не либретто, которое подвергалось переработке). Если бы и теперь кто-то написал легкий музыкальный спектакль, построенный на народных мелодиях, мы не усмотрели бы в этом ничего предосудительного. Лишь бы он был сделан хорошо, профессионально, талантливо, был содержательным. Нельзя принципиально возражать против таких спектаклей.



А в условиях Средней Азии и Казахстана еще и потому, что здесь существуют музыкальные театры в областях, для которых легкий репертуар необходим. Нам нужны и оперы развернутой классической формы, и легкие музыкальные спектакли типа «Наталки-Полтавки», и симфонии, в которых мы не встретим ни одной народной мелодии, и легкий эстрадный дивертисмент, состоящий сплошь из народных мелодий.

Надо бороться не против метода цитирования, а против попыток абсолютизировать его, т. е. вернуть творчество к начальному периоду, как против любой попытки ограничить творческую фантазию композитора в использовании народной музыки. Надо бороться против неумелого и неуместного применения народного мелоса. Цитирование вполне оправдывает себя, когда, во-первых, привлекаемый народный мелодический материал находится в соответствии с содержанием, драматургией спектакля или симфонии и не противоречит эпохе, образам, и, во-вторых, когда цитирование не представляет собой механическое нанизывание мелодий, фотографирование их, а связано с творческим переосмысливанием.

Е. Брусиловский обработал кюй Курмангазы — «Балбраун» для симфонического оркестра. Композитор сохранил в неприкосновенности народную мелодию, но смело разукрасил ее в оркестре, нашел колоритные гармонии, отчего темпераментный, оптимистический музыкальный образ ее стал еще более рельефным.

Композитор должен глубоко знать народную музыку. Ему в творчестве пригодятся и самые актуальные жанры, и песни, и отживающие или уже исчезнувшие из народного быта образцы фольклора. Композитор привлечет и попевку забытого эпического сказания, и тоскливую мелодию макома, зикра, и интонацию шаманского камлания и т. д. Важно уместно все это применить.

Критика справедливо упрекала авторов «Бурана» и «Великого канала» за то, что они недостаточно разборчиво отбирали народный материал для оперы: неудачно применили мелодии типа старинных тоскливых макомов, вложив их в уста положительных героев — вожака народного восстания Бурана или колхозника Тохтасын-оглы. Но никому не придет в голову осуждать других композиторов за то, что они обратились к тем же или

аналогичным истокам, воплотив с их помощью другие образы, или за то, что некоторые из них в целях большего раскрытия замысла активно переработали народный мелос. Из таких старинных народных мелодий выросла, например, первая тема анданте четвертого концерта Мухомова. Она слилась с лирическим, а в кульминации с драматическим музыкальным образом этой части. Аналогичные народные истоки разрабатывались в поэме «Хамза» и «Лирической поэме» Д. Закирова, «Поэме-рапсодии» В. Успенского, в 1-й части симфонии Б. Гиенко, в поэме С. Бабаева и других произведениях. Здесь они отвечали творческому заданию, здесь цитирование этих источников, претворение их были уместны. Пример соответствия цитируемого материала образу мы находим в киргизской сюите М. Раухвергера «В горах Ала-Тоо» и многих других произведениях. В сюите Раухвергера, точнее в ее части, носящей название «У памятника героя», использована традиционная акынская попевка — сосредоточенная, глубокая. Она отвечает замыслу композитора, трактуется им как музыкальный символ всей этой части. Мы положительно расцениваем здесь обращение автора к старинной народной теме. Но нельзя одобрить, положим, обращение композитора С. Германова к мелодии «кошока» — причитания по умершему, с помощью которой он задался целью создать оптимистическую 2-ю часть фортепьянного концерта. Почему для этой цели ему нужна была мелодия плача? Сами по себе народные мелодии не определяют качества произведения. Необходим всесторонний подход при оценке его содержания, художественных достоинств.

Известно, что узбекская музыка чрезвычайно богата ритмами. Этот признак ее улавливается сразу же, на слух, человеком, впервые с ней соприкасающимся. Писать узбекскую музыку и обходить ее характернейшие усилки невозможно. Но невозможно и другое — гипертрофировать их роль.

Е. Брусиловский написал узбекский концерт для фортепьяно с оркестром. Сделан он профессионально. Некоторые страницы его звучат увлекательно, но в целом он, так сказать, болен ритмо-флюсом. Автор его в некотором отношении потерял чувство меры. Слушая концерт, сперва восторгаешься необычностью, яркостью его динамического, ритмического рисунка, потом эти

ритмы начинают утомлять, потом становятся назойливыми, а затем перестаешь различать, где звучит барабан, а где рояль. В ушах раздается метрономичное бумба-ка-бак, бумба-ка-бак и т. д. И Г. Мушель в четвертом фортепьянном концерте обратился к узбекским ритмам, особенно в его 3-й части. Но он проявил чувствительности меры. Мы слышим тонкую мелодию оркестра на фоне звучащих вторым планом дутарных ритмов у рояля. Ритмы эти лишь прибавляют веселье, задор, которыми пронизана основная мелодия, они играют свою роль в общем ансамбле художественных средств.

Красочность — ярчайшая черта всей восточной музыки. Ее подметили и талантливо развивали классики. Изучение тембров народной музыки и претворение их — прямая задача и советских композиторов. Мы знаем, как эти традиции классиков бережно хранили и хранят композиторы старшего поколения. В «Картинках Узбекистана» Ипполитова-Иванова не трудно уловить отзвуки «Шехеразады» (в 1-й части), «Пляски персидок» (во 2-й части), балакиревской «Тамары». Та же линия преемственности легко прослеживается в «Ферганском празднике» Р. Глиэра, в сюите «Советский Восток» С. Василенко. Удачно переосмысливают этот признак народной музыки и молодые композиторы. Все четыре части «Туркменской сюиты» В. Мухатова — это четыре разнообразные по краскам картины. Слушание их доставляет эстетическое наслаждение и благодаря их яркой тембровой колористичности, которая, однако, не имеет самодовлеющего значения, а определяется образным строем произведения.

Совокупностью средств Мухатов стремится создать лирический образ юности, любви. 4-я часть, по-видимому, долженствующая изобразить торжественное праздничное шествие, и по мелодическому материалу, и по гармонии, и по оркестровым краскам также монолитна, выдержанна.

Но бывают случаи иного отношения к тембрам, краскам в музыке. В «Шести хореографических эскизах» для квинтета и особенно в пьесах «Утренний сад» и «Девушка под солнцем» Г. Мушеля наблюдается чрезмерное любование тембрами. Порой вообще приостанавливается музыкальное движение, а остается лишь игра красок. А. Козловский в творчестве — живописец, боль-

шой мастер колорита, но он иногда злоупотребляет этим свойством своего таланта. Козловский создал симфонический вариант своего старого произведения — обработки для голоса с оркестром народной мелодии (песни) «Танавар». Мелодия эта понадобилась композитору не столько для того, чтобы с помощью симфонических средств развить заложенный в ней образ, сколько для того, чтобы блеснуть своей изобретательностью в использовании оркестровых красок, тонких гармонических комбинаций. Свыше 20 раз композитор повторяет на каденциях с метрономической последовательностью одну и ту же короткую фразу из четырех звуков — прием натуралистического перенесения в оркестр манеры народного музыканта. Но разве симфонический оркестр не давал возможности композитору обогатить, развить этот народно-музыкальный прием? Ведь любой прием, оправданный в народном музицировании, приобретает силу художественного воздействия в профессиональном искусстве только тогда, когда он подчиняется закономерностям музыкального творчества.

Киргизский сказитель «Манаса» читает эпос, повторяя одну и ту же попевку 40—50—60 раз подряд. Если бы композитор задался целью написать симфоническую поэму «Манас» и повторил бы в ней столько же раз эту самую попевку, то наверняка его сочинение никто не стал бы слушать — ни киргиз, ни русский.

Анализируя причины заторможенности роста оперного творчества, мы в первую очередь должны предостеречь себя и других товарищей от попыток искать только одну какую-нибудь, хотя и существенную причину. Оперное творчество, оперное искусство отстают в силу ряда причин, и лишь ликвидация всех их способна коренным образом улучшить дело. Мешает развитию оперы недостаточная профессиональная подготовленность молодых композиторов. Отстает опера из-за плохой работы с авторами самих оперных театров и музыкальных управлений. Тормозит оперу выработавшийся здесь инертный взгляд на ее форму, нежелание разнообразить ее и совершенствовать.

В Средней Азии сложился устойчивый тип эпической оперы. Он представлен десятками образцов. Характерная черта его — повествовательность, идущая от своеобразной формы эпического сказа, в котором драматургия

событий занимает небольшое место, зато все, что касается переживаний героев, обыгрывается очень пространно. В операх большое место заняли излияния чувств героев в многочисленных песнях, ариях (в первом варианте оперы «Лейли и Меджнун» было около 15 арий Лейли). События в операх не развиваются, а декларируются в очередном номере. Этот тип оперы, сложившийся под влиянием неперееосмысленных народных традиций, представляет собой сочетание номеров, кадров, симфонически не развитых и драматургически мало связанных. Существует нездоровая тенденция канонизировать этот тип оперы (конечно, имеющий право на существование) как единственно приемлемый, в то время как далеко не каждое либретто укладывается в эту оперную форму. И «Дударай» и «Великий канал», естественно, требовали более развитой оперной формы, большего симфонического развития, на что справедливо указывала печать.

Развитие оперы задерживается из-за игнорирования или незнания авторами закономерностей ее драматургии. Опера «На берегах Иссык-Куля» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере имеет ряд неоспоримых музыкальных достоинств. Она мелодична, в ней много красивых сцен, номеров, но драматургия в ней вялая, конфликт — слабый, не жизненный.

Иногда мы слышим утверждения, что массовый слушатель якобы «еще не дорос» до понимания подлинной оперы, что классические оперные традиции ему пока недоступны. Поэтому на данном этапе надо создавать особые оперные формы — переходные, примитивные. В сборнике статей «Пути развития узбекской музыки» Э. И. Каплан фактам наперекор пытается доказать, что «опера еще не завоевала узбекского зрителя» и что «это прежде всего происходит оттого, что ему трудно понять сюжет оперы, когда на протяжении спектакля он не слышит обыкновенного разговора», что «узбекский зритель лишь в ближайшие годы предъявит счет на оперы высокого композиторского качества и столь же высокого качества исполнения». Эти слова были опубликованы в 1946 году, и ссылка на них сейчас имеет смысл постольку, поскольку мы и теперь встречаемся с подобными суждениями. В них сквозит неверие в выросшие музыкальные вкусы и способности массо-

вого слушателя. Своим горячим отношением к оперному искусству с самого его возникновения народ опровергает подобные домыслы.

Они уведут композиторов в сторону от насущной задачи — борьбы за оперу высокого идейно-художественного качества, за полноценную оперу, равняющуюся на вершину классики.

Считают, что национальной аудитории в настоящее время следует показывать оперы только на «хорошо знакомые» сюжеты, заимствованные из литературы, из старинного эпоса. «Более других нравящаяся узбекскому зрителю опера «Лейли и Меджнун», в своей основе имеет хорошо известный поэтический сюжет... Можно было бы, следовательно, рекомендовать узбекским либреттистам именно в этом направлении искать сюжеты для новых опер, по крайней мере, на ближайший период времени, пока оперный жанр не утвердится на почве Узбекистана» (из статьи того же автора). Так версия о неподготовленности народа к восприятию сложных оперных форм дополняется не менее ошибочным утверждением о неспособности узбекского зрителя воспринять оперу на новый, незнакомый ему сюжет.

Подобные «теории» оправдывают неверную репертуарную политику оперных театров — излишнее увлечение эпическими сюжетами, преклонение перед патриархальным прошлым. Конечно, надо ставить и эпические и исторические оперы, но когда в трех оперных театрах из пяти идут в различных вариантах «Лейли и Меджнун», «Тахир и Зухра», а оперы на советские темы отодвигаются на второй план, то такое положение не может не вызвать чувства тревоги.

Успех оперы зависит от ее идейно-художественного качества. Нельзя оправдывать творческие неудачи, как это иногда делается, неподготовленностью аудитории, малознакомым сюжетом. Новая советская опера найдет путь к сердцу народа, если она ему будет идейно близка и способна взволновать его. Наша аудитория в республиках в состоянии оценить подлинно возвышенное, содержательное искусство. Не эпос, не далекая старина составляли содержание первых музыкальных спектаклей, возникших еще до появления оперы, а столкновение бая и батрака, борьба против басмачества, борьба с пережитками восточно-феодалного быта и т. п. В да-

леких эпических или исторических сюжетах, безусловно любимых народом и заключающих в себе огромную силу художественного обобщения, современная аудитория всегда ищет отзвука своим сегодняшним мыслям и настроениям.

До сих пор еще не прекращаются ненужные споры, что считать в восточных республиках ведущим жанром — оперу или «музыкальную драму» в ее специфическом, местном значении. Одни считают «музыкальную драму» отжившим явлением, другие, наоборот, находят, что местная аудитория только и способна воспринять «музыкальную драму», а не оперу, которая, мол, все равно не привилась и еще долго не привьется. И опера и «музыкальная драма» имеют право на существование. Они развиваются параллельно, оплодотворяя друг друга, выполняя сходные идейно-художественные задачи, но в пределах разных форм, различными средствами. Разумеется, уровень музыкальной культуры определяет опера — наиболее развитой, ведущий жанр, но «музыкальная драма», будучи очень «доступной» в смысле исполнения, несет музыкальную культуру в более широкие круги слушателей. Форма «музыкальной драмы» отшлифовалась в процессе творческой практики многих театров и содержит в себе ценные демократические признаки. Наша задача заключается в том, чтобы культивировать «музыкальную драму», придавая ей нужное содержание, повышая ее художественный уровень. Мы не видим ничего предосудительного в том, что наши оперные театры включают в свой репертуар оригинальные национальные спектакли типа «Аршин мал алан» с современным содержанием.

Развитие оперы тормозится недостаточной подготовленностью актерских кадров, их малочисленностью. Нормально ли такое положение, когда заболевание актера в киргизском театре влечет за собой отмену спектакля? Нормально ли, что в театре имени Навои до сих пор некоторые певцы поют непоставленным горловым звуком? Этот театр единственный в СССР, в котором так долго держится горловая манера пения.

Плохо помогают опере писатели, драматурги, да и сами композиторы неправильно относятся к своим обязанностям в работе над либретто. Они ждут, когда им кто-то найдет сюжет, напишет законченное либретто,

где-то его утвердят и тогда преподнесут его композитору — «пишите, пожалуйста, оперу». Вместо активных поисков сюжета, совместной работы с либреттистом и даже ведущей роли в создании либретто некоторые товарищи предпочитают сидеть в позе человека, безнадежно ожидающего у моря погоды.

Чтобы ликвидировать отставание оперы, надо братья за это дело с многих сторон. Конечно, нельзя всю ответственность возлагать только на композиторов. Но роль композиторов в этой борьбе — ведущая, ответственность их основная. И первый вывод, который напрашивается после анализа состояния оперного творчества, может быть сформулирован так: надо повысить чувство ответственности у наших организаций и композиторов за состояние оперного искусства в республиках.

\* \* \*

Симфоническое творчество в республиках Средней Азии и Казахстане делает только первые шаги. Композиторы ставят перед собой серьезные задачи, стремятся воплотить героические темы и образы наших дней, многогранные чувства советских людей. Но хороший замысел часто остается не раскрытым до конца ввиду того, что молодые национальные композиторы слабо владеют жанром.

В поэме К. Мусина «На Джайлау» представлены светлые, красивые темы. Но слушая произведение, трудно бывает различить, когда сменяется одна тема другой — настолько они близки друг другу по музыкальному образу. Развитие их похоже на вариационное видоизменение, которое совершается не ради экспонирования, становления образа, а в силу школьной необходимости. Музыка поэмы получилась однообразной, инертной, хотя в отдельных эпизодах не лишена приятности.

Вторая поэма Мусина «За счастье народное» более зрелая. В ней есть динамика, контрастные сопоставления, элемент подлинного развития. Но и здесь в разработке композитору не хватает умения мыслить большими масштабами.

Хороша по замыслу поэма «Преображенная степь» Байкадамова. Композитором найден яркий материал и изложен он вполне убедительно. Однако как только дело доходит до развития его, так автор начинает блуж-

дать среди фактурных нагромождений, потеряв нить логического музыкального мышления.

Подобные недостатки выступают и в кантатах. Стало модой называть кантатой одночастное хоровое произведение или простую сюиту, в которых не ощущается свойственная этому жанру масштабность.

\* \* \*

Удачные хоровые сочинения написали В. Фере, М. Абдраев, А. Ленский, Е. Брусиловский, Б. Байкадамов, М. Бурханов и другие композиторы. Особенно радуют успехи Байкадамова, который от одного опуса к другому обнаруживает стремительный творческий рост в этом жанре и большую увлеченность им. В хоровой сюите «За мир» Байкадамов проявляет значительную изобретательность в хоровой фактуре, находит выразительный поэтический мелодический материал, впечатляющие образы. Но нельзя не отметить перегруженность сюиты, стремление автора во что бы то ни стало выложить в одном произведении все ресурсы. Вообще же хоровые сочинения чаще страдают однообразием приемов. Композиторы культивируют лишь гомофонно-гармонический стиль и почти предаются забвению полифонические средства.

Хорошо, что пишутся песни с сопровождением симфонического оркестра. Но до чего же стандартны бывают симфонические обработки их! Оркестр звучит однообразно, серо. Такое «сопровождение» нивелирует все песни. В них нет ни красок, ни подголосков, ни имитаций, никакой выдумки. Все песни похожи друг на друга.

Неравномерно развивается творчество для оркестров народных инструментов. Большой опыт накоплен в Узбекистане, где руководитель оркестра А. Петросянц за свою деятельность удостоен Государственной премии. Есть большие успехи и у казахского оркестра. Хорошо, что оба эти оркестра не похожи друг на друга, что каждый из них идет своим путем. Мы должны отметить большую плодотворную деятельность композиторов-энтузиастов этих оркестров: в Узбекистане — С. Бабаева, Д. Закирова, Х. Рахимова; в Казахстане — Брусиловского, Шабельского; в Таджикистане — Ленского; в Туркменинии — Аракеляна, Курбана Кулиева. Они не только пишут музыку для данных оркестров, но и сами оркест-

руют ее, чего, к сожалению, нельзя сказать о многих других, даже именитых композиторах.

В условиях Средней Азии и Казахстана роль народных оркестров исключительно велика. Надо осудить встречающуюся недооценку их со стороны отдельных композиторов, которые смотрят на эти оркестры свысока, ничего не пишут для них. Мы обращаем внимание на ценную творческую инициативу русского композитора Князева, написавшего для узбекского оркестра интересный трехчастный концерт для рупаба на русском материале, в русском стиле.

\* \* \*

На подъеме находится песенное творчество. Народы Средней Азии и Казахстана запели новые советские песни, посвященные важнейшим темам и образам наших дней. Массовая песня здесь играет особую общественно-музыкальную роль: через нее народ причастен петь сообща, коллективно, т. е. она, в отличие от традиционных песен импровизационного характера, имеет устойчивые и взаимосвязанные слова и мелодию. «Песня о Таджикистане» Шахиди, «Песня об Узбекистане» Юдакова, «Песня о героине» Овезова, «Песня нефтяников» Мухатова, «Песня о Москве» А. Кулиева, «Соберай хлопок» Левиева, «Марш студентов» и «Песня о партии» Малдыбаева, «Домбра» и «Волго-Дон» Байкадамова, «Белый хлопок» и «Шахтерская» Тулебаева и многие другие — это образцы песен, признанных народом. Сколько новых, свежих звучаний содержат они! Сколько новых композиционных приемов, ритмических, ладовых, гармонических находок заключено в них.

У композиторов-песенников нередко встречаются и существенные просчеты, главный из них — несоответствие текста песни ее музыкальному образу. Объясняется он, по-видимому, тем, что композиторы механически переносят в свое творчество приемы песнетворчества акынов, бакши, хафизов и других народных певцов. Последние, как известно, практикуют исполнение многих песен с различным содержанием на один и тот же традиционный напев. Композиторы также подчас сочиняют мелодии песен в отрыве от слов, от их содержания, не заботятся о взаимной согласованности всех компонентов песни.

В Казахстане песенниками создаются напевы, навеянные традиционными народными лирико-скорбными мелодиями, мелодиями Абая. Ничего плохого о самих этих мелодиях нельзя сказать. Они очень выразительны и гармонируют с поэзией Абая. И все же хочется иногда спросить у казахских композиторов: так ли уж откровенна, пессимистична поэзия Абая, как иногда она претворяется в музыке? Такой вопрос напрашивается после прослушивания романа Мухамеджанова «В грудь мою просвета луч не упадет» на слова Абая. Допустим, что в данном случае есть соответствие между текстом и музыкой. Зато в других случаях эти лирико-скорбные мелодии не всегда согласуются с оптимистическим, часто боевым содержанием текстов песен на советские темы.

Очень выразительны мелодии песен «Маржан кыз» Еспаева, «Дочь колхоза» Қойшибаева, «Цветет сегодня пустыня» Мухамеджанова, но с текстом песен они не вяжутся. То же самое надо сказать о некоторых таджикских и узбекских песнях, имеющих порой тягучий, грустный характер, в то время как в словах их нет и намека на грусть, например в песне Шахובה «Мехри Ватан», Изамова «Славная Родина», Т. Джалилова «Советская страна».

Нельзя возражать против использования протяжных, старинных песен в творчестве композиторов, но надо уметь это делать так, например, как сделал Шахиди в романсе «Зи сузи сана», разбив, преобразив традиционные интонации, или как делает Тулебаев в своих романсах на слова Абая, Малдыбаев — в романсах на лирические тексты, Д. Закиров — в песне «Курмадым» на слова Навои и т. д.

Иногда мы встречаемся со «скоростным» методом сочинения песен по принципу «с бору по сосенке», т. е. компилированием песни из кусочков народных мелодий — от одной запев, от другой припев. Бывают случаи, когда к народной мелодии подставляется новый текст, чуть-чуть изменяется одна-две ее интонации, и песня выдается за оригинальную. К такому методу сочинения песен прибегают чаще всего мелодисты или в силу, опять-таки, механического использования традиционных приемов песнетворчества, или в силу отсутствия требовательности к себе, а иногда и по недобросовестности.

Склеенная таким образом песня, к сожалению, подчас встречает активную поддержку руководителей учреждений искусства: ее приобретают и пропагандируют, поощряя тем самым нездоровые тенденции в творчестве.

В республиках Средней Азии и Казахстане по давней замечательной традиции, получившей огромное развитие в наши дни, большой размах приобрело сочинение новых песен народными певцами. Появилось множество талантливых мелодистов. Они заслуживают всемерной поддержки. Однако характер этой поддержки с нашей стороны должен находиться в зависимости от возраста и одаренности мелодистов.

Необходимо записывать и широко популяризировать творчество известных мелодистов — Кенена Азербайева, Ибрая Туманова, Тохтасына Джалилова и подобных им заслуженных народных мастеров. Их мелодии надо обрабатывать, их песни надо совершенствовать. С такими мелодистами возможно соавторство. Принципиально необходимо записывать все лучшие песни, которые создаются мелодистами среднего и младшего поколений, и также обрабатывать их. Но при этом надо выработать индивидуальный подход к каждому мелодисту. С молодежью надо вести музыкально-воспитательную работу, готовить их в музыкальные учебные заведения и никоим образом не поощрять преждевременной профессионализации, создания недоучек, неспособных элементарно гармонизовать свою мелодию, а подчас даже и записать ее.

Очень хорошо, что композиторы братских республик используют песенный опыт известных русских композиторов или своих товарищей из других республик. Однако опыт этот часто понимается ими лишь как сумма композиционных приемов. Русские композиторы создали новую песню, новую по содержанию, по духу, по богатству, разнообразию художественных средств. А некоторые песенники ограничивают себя тем, что заимствуют один какой-то композиционный прием и пристегивают его к казахской, киргизской, узбекской песне. В восточных республиках стали увлекаться аккомпанементом маркированными аккордами. Плохой это прием? Нет, он очень удачно применен, например, в некоторых популярных песнях о мире. Но он становится модным, нивелируя национальные особенности мелоса песни. Такой аккомпанемент мы встречаем в песнях: «Мир бу-

дет сохранен» Еспаева, «Песня о мире» Хамиди, «Великое право» Мацуцина, «Песня о мире» Фере, «Москва» и «За мир» Тулеева, «С нами весь мир» Исхакбаева — Ленского и во многих других. Разве народная музыка казахов, киргизов и других народов не таит в себе много разнообразных, свежих приемов, которые были бы более уместными с точки зрения стиля и лучше бы выразили замысел автора? Нам надо обогащать, расширять художественные средства, а не ограничивать их, не копировать.

\* \* \*

Боевая задача музыковедов республик Средней Азии и Казахстана — борьба за передовое советское музыкальное искусство против националистических, космополитических и всяких иных извращений, выступающих под разными вывесками. В местных условиях очень важно неустанно выступать за профессиональное искусство, за развитую, идейно и художественно совершенную оперу, за многоголосие, оркестр, хор, нотную грамоту, за освоение традиций музыкальной классики, за пропаганду образцов братской музыки, за правильное отношение к музыкальному прошлому своего народа.

Музыковеды не должны забывать, что как бы ни были велики (а они действительно велики) музыкальные богатства, накопленные народами Средней Азии и Казахстана в прошлом, возможности развития профессионального музыкального искусства на основе достижений музыкальной классики появились только в годы советской власти. А между тем в Узбекистане еще в 1948 году можно было слышать такие разговоры: «ЦК ВКП (б) в своем Постановлении об опере «Великая дружба» призывает нас ориентироваться на музыкальную классику. У нас, узбеков, есть своя классика — макамы, следовательно, мы должны ориентироваться на них».

Конечно, у каждого народа есть своя народная музыкальная классика, но она никогда не заменит собой классическую профессиональную музыку.

Народная музыка и профессиональное музыкальное искусство не могут быть противопоставлены друг другу. Они в наших условиях служат одной цели, взаимосвязаны, питают друг друга, но формы, средства их раз-

личны. Отрицать это — значит не видеть перспективы развития.

Чтобы безошибочно разбираться во всех этих вопросах, наши музыковеды должны ориентироваться в основных проблемах истории народа: знать древние истоки его культуры, его освободительную борьбу; уметь правильно оценить факт присоединения Средней Азии и Казахстана к России, исторические связи братских народов с русским народом, общность исторических судеб и взаимосвязь культур народов Советского Востока, совместную борьбу против царизма, за Советскую власть. Недооценка, недопонимание всех этих условий неизбежно приведет к крупным ошибкам в музыковедении.

Музыковеды восточных республик в большом долгу перед народом. Здесь сильнее, чем где-либо, ощущается острая нужда в популярной литературе о музыке. В Киргизии, например, нельзя найти ни одной брошюры о музыке на киргизском языке, нет учебника музыкальной грамоты, очерка о киргизской музыке, листовки о композиторе-классике, пособия по организации хора, оркестра и т. д.

Таково положение и в других республиках. Оно более нетерпимо. Ведь судьба профессионального искусства теснейшим образом связана с уровнем музыкальной культуры масс. Не может быть такого положения, чтобы профессиональное искусство процветало, в то время как музыкальный уровень масс отставал, тем более в республиках Средней Азии и Казахстане, где народные массы лишь в годы Советской власти впервые соприкоснулись с профессиональной музыкой.

\* \* \*

Перед композиторами и музыковедами республик Средней Азии и Казахстана советский народ, Коммунистическая партия поставили те же задачи, что и перед всеми творческими работниками нашей страны.

Партийные решения вооружают нас на борьбу за высокое идейно-художественное качество советской музыки, против всяких искажений в творчестве, против пошлости, серости. Нам надо руководствоваться этими решениями в музыкально-критической деятельности и в творчестве.

Решения партии, и это мы считаем необходимым

подчеркнуть, говорят нам о нашей большой и ответственной обязанности быть ближе к народу, создавать для него высококачественные массовые произведения, книги, брошюры, пособия, школы — все, что непосредственно отвечает его интеллектуальным, художественным запросам, все, что удовлетворяет его возрастающие культурные потребности. Вопрос, как мы будем своим искусством помогать партии осуществлять грандиозные планы экономических преобразований в Средней Азии, должен стать в центре нашего внимания.

#### «ЗАКАВКАЗСКАЯ ВЕСНА»

Фестиваль советской музыки — «Закавказская весна», прошедший в мае месяце 1958 года в Грузии, Армении, Азербайджане, явился событием большого художественно-политического значения. Он превратился в смотр достижений музыкального искусства этих республик за 40 лет Советской власти. Сама идея организации смотра, его содержание и формы проведения определялись знаменательным событием — сорокалетием Октября, которое только что отмечала вся наша страна.

Какой основной итог фестиваля?

«Закавказская весна», выражаясь образно, растопила огромные глыбы клеветы, которыми окружают советскую музыку за рубежом буржуазные музыковеды и политические проходимцы. До сих пор там пишутся не только статьи, но и целые «исследования» о том, что у нас нет свободы творчества, что происходит нивелирование национальных особенностей в музыке; до сих пор за рубежом слышатся отголоски мусаватистских призывов ориентироваться не на Москву, а на Стамбул, а потомки грузинских меньшевиков ищут идеалы национального искусства в декадентских, космополитических салонах буржуазного Запада и т. д. и т. п.

Какой сокрушительный удар нанесла всем этим «пророкам» и «теоретикам» «Закавказская весна»!

О музыкальных культурах Грузии, Армении и Азербайджана недостаточно сказать теперь, что они стали на путь профессионального развития. Этого мало —



«Закавказская весна» показала, что они вступили в период высокой профессиональной зрелости. Об этом свидетельствуют общий идейно-художественный уровень музыкального творчества, большая шеренга прекрасно подготовленных молодых композиторов и ярчайшие произведения, прозвучавшие на фестивале, способные выдержать соревнование с лучшими образцами советской музыки.

В Ереване была исполнена первая симфония Дж. Тер-Татевосяна. Автор ее — студент третьего курса консерватории. Но право же, некоторые черты ее — содержательность музыки, оркестровое мастерство, свидетельствовали о профессиональной зрелости автора, которой может позавидовать иной многоопытный композитор. Это не комплимент, а факт, не исключаяющий, впрочем, критику недостатков, свойственных произведению, о чем речь пойдет ниже.

На «Закавказской весне» прозвучало свыше ста произведений, в том числе одиннадцать опер и балетов, четыре симфонии, сюиты, кантаты, поэмы, квартеты, квинтеты, романсы, хоры, песни. В памяти надолго запечатлелись пламенная сюита из балета «Тропою грома» Кара Караева, его же динамичная эмоциональная музыка балета «Семь красавиц», содержательная, смело решенная симфония А. Арутюняна, уже получившая широкое признание «Героическая баллада» А. Бабаджаняна, камерная музыка Э. Мирзояна, К. Орбеляна, Э. Ованесяна, гордость советского искусства — спектакль «Отелло» А. Мачавариани и В. Чабукиани, поэтическая детская опера «Непрошенные гости» А. Букия, очаровывающий юношеской свежестью третий концерт для фортепьяно А. Баланчивадзе, взволнованная вторая симфония О. Тактакишвили, эпически возвышенная поэма «Миндия» Ш. Мшвелидзе, покоряющие творческой изобретательностью квартеты С. Цинцадзе, благородная музыка кантаты «Сердце Картли» А. Чимакадзе, блестящее «Сачидао» Р. Лагидзе и многие другие произведения. Нет возможности перечислить все лучшие, вдохновенные страницы музыки композиторов Армении, Грузии и Азербайджана.

«Закавказская весна» расскажет зарубежной музыкальной общественности правду о нашем искусстве, о животворящей роли дружбы народов нашей страны, о

великой преобразующей силе идей Коммунистической партии.

На композиторов Грузии, Армении и Азербайджана историей возложена особая роль. С давних пор музыкальные культуры народов Закавказья находятся во взаимосвязи не только друг с другом, но и с музыкой многих народов зарубежного Востока. Это наиболее ярко ощущаешь сейчас, прослушав на «Закавказской весне» большое количество произведений грузинской, азербайджанской и армянской музыки. Общность музыкальных культур проявляется в ритмике, ладах, инструментари, особенностях схемы и других художественных средствах.

Музыкальные деятели зарубежного Востока живо интересуются творчеством композиторов советского Закавказья. Они совершенно справедливо ищут в нем ответа на многие интересующие их вопросы о путях развития родных им национальных музыкальных культур. Вспомним, какие дискуссии возникли в иранском музыкальном журнале в связи с появлением «Симфонических мугамов» Ф. Амирова.

Мы знаем случаи, когда музыка композиторов братских республик помогала гостям из стран зарубежного Востока правильно воспринять нашу действительность; наша музыка раскрывала им внутренний мир советских людей, их оптимизм, веру в грядущее коммунистическое завтра. Через музыку они постигали сущность нашей национальной политики.

Тем большее значение приобретает творческий опыт участников «Закавказской весны».

Композиторы Азербайджана, Грузии и Армении подняли специфические сюжеты, темы, образы, которые пользуются популярностью на всем Востоке от Китая, Индии до Северной Африки, как, например, сказание о Лейли и Меджнуне, воплощенное у нас и в музыкальном театре и в симфоническом творчестве. «Кер-оглы», «Семь красавиц», «Тропою грома», образы борцов против феодальной деспотии, колониализма, патриотические темы — все они близки сердцу трудящихся Востока.

Безусловно настанет время, когда лучшие образцы советского музыкального творчества найдут широкую дорогу в театры и на концертные эстрады всех освободившихся, культурно расцветших народов Востока и тогда

эти произведения получают новую, высокую оценку, заживут второю жизнью.

Подводя итоги «Закавказской весны» и выдвигая перед собой новые творческие задачи, мы должны учитывать и эти специфические условия, в которых находятся композиторы Армении, Азербайджана и Грузии.

В чем непреходящее значение «Отелло»? Этот спектакль с огромной художественной убедительностью воплощает величайшую идею: Человек — это звучит гордо. Человек всегда пишется с большой буквы, идет ли речь о белом или о «цветном» человеке. Нельзя переоценить значение балета «Отелло» в свете высказанных выше соображений.

Задумываясь над многими нашими операми и балетами на эпические, сказочные, исторические и бытовые темы прошлого, такими, как «Кер-оглы» Уз. Гаджибекова, «Семь красавиц» К. Караева, «Давид-бек» А. Тиграняна, «Севиль» Ф. Амирова, «Горда» Д. Торадзе и другими, мы ясно обнаруживаем в них большой художественный и революционный смысл, они утверждают идеи, имеющие широкое общественное значение. Эти произведения вдохновлены свободолюбивой мечтой, борьбой народа против деспотии, темных феодальных сторон быта и т. п. Даже воплощая далекие эпические и исторические темы, они пронизаны ощущением современности. В некоторых лучших наших операх на далекие от нас сюжеты иногда современность ощущается сильнее, чем в неудачных произведениях на современные темы.

Балет «Севан» Г. Егиазаряна написан на современную тему, но в драматургическом отношении он беспомощен (во многом хорошая музыка его оторвана от происходящего на сцене); в нем не раскрываются по настоящему ни тема, ни образы современного колхоза.

Не менее справедливы упреки и в адрес оперы «Невеста севера». Мы приветствуем ее автора Д. Торадзе за выбор темы, за хорошую благородную, поэтическую музыку. Но идея оперы больше декларируется в программе спектакля, чем раскрывается в самом произведении.

Грибоедов и Кавказ, Грибоедов и Грузия... Какая волнующая и глубокая тема! «Грибоедов создал на Кавказе свое «Горе от ума»: дикая и величавая природа этой страны, кипучая жизнь и суровая поэзия ее сынов вдох-

новили его оскорбленное человеческое чувство на изображение апатического, ничтожного круга фамусовых, скалозубов, загорецких, хлестовых, тугоуховских, репетилловых, молчалиных — этих карикатур на природу человеческую...», — так писал В. Белинский (в статье «Стихотворения М. Лермонтова»). В другом месте Белинский писал о «родстве России с этим краем» (Кавказом. — В. В.).

Для нас, располагающих огромным материалом о связях Грибоедова с Грузией и о самом писателе, несомненно, что на примере Грибоедова может и должна быть раскрыта идея исторически обусловленной дружбы передовых людей России и Грузии, и в конечном итоге — дружбы двух народов.

Говорят, что в «Невесте севера» воплощается лишь одна лирическая линия. Это не так. Авторы спектакля сделали заявку на большее. Но разве возможно из большой темы — Грибоедов и Грузия — вычленить одну лишь лирическую подтему — Грибоедов и Нина Чавчавадзе? Изолированная от главной, большой идеи, она неизбежно будет выглядеть мелкой, будет снижать образы.

Зритель не ощущает в спектакле большой идеи, она не вытекает из действия, не утверждается в борьбе, в сложных жизненных конфликтах, а носители ее не вызывают симпатии: они не имеют возможности вывить свои лучшие душевные качества в этой борьбе, в этих конфликтах. Не случайно некоторые товарищи в ходе дискуссии характеризовали образ Грибоедова в опере как резонера. Он на самом деле бездейственен, статичен, как, впрочем, и другие персонажи спектакля.

Поднятая Д. Торадзе тема заслуживает большей разработки. Композитор безусловно с ней справится.

Партия призывает нас быть ближе к народу, а это означает — прежде всего отражать в своем творчестве современность, поднимать темы современности. Наши лучшие сочинения завоевывают симпатии советской и зарубежной аудитории благодаря тому, что в них отражается психика, мировоззрение советского человека — строителя коммунистического общества. О лучших произведениях пишут за рубежом как о творчестве, вдохновленном новой свободной жизнью народа, о творчестве полнокровном, лишенном бесплодного экспериментаторства.

Образ нашего современника, нашей жизни нашел талантливое воплощение в ряде произведений «Закавказской весны» не только в вокальном, но и в инструментальных жанрах — симфоническом и камерном.

Нельзя не отметить значительность замысла симфонии А. Арутюняна. Ей не предпослана программа, но благодаря конкретности, художественной убедительности образов и всей драматургии мы воспринимаем ее содержание. Композитор призывает нас не забывать пережитого — борьбы, потерь и страданий; он мобилизует нашу волю к борьбе, к возможным новым схваткам с врагом. Пусть не все удалось автору симфонии в смысле формы, но мы не можем не видеть, не ощущать горячее чувства современности, которым напоена вся музыка.

Вторую симфонию О. Тактакишвили условно можно назвать летописью нашей борьбы и побед. В ней очень сильно проявляется ярчайшая черта дарования композитора — тяготение к драматизму, достигающему в этом произведении эпических масштабов. Впечатляемость драматургических ситуаций в симфонии увеличивается благодаря тому, что автор противопоставляет им картины мирной жизни, лирические сцены. Оправдан и во многом удачен финал симфонии, в котором, несмотря на несколько внешнее решение драматургической задачи, проявляется талант О. Тактакишвили, его темперамент, горячее восприятие современности.

Четвертая симфония Дж. Гаджиева несколько затянута, поэтому образы ее расплывчаты, замысел не раскрывается с должной убедительностью. Однако и в этом произведении есть замечательные страницы, написанные с большой искренностью. Главная партия первой части вводит нас в мир напряженных, героических звучаний и образов, характерных для нашей действительности. Превосходна четвертая часть симфонии — Пассакалия — суровая, волевая. Выразителен мелос третьей части. Мы всецело поддерживаем автора, взявшего за столь ответственную и трудную тему. Пусть не все ему удалось, но только на пути преодоления трудностей растет и мужает талант советского композитора.

Большая тема современности вдохновила Дж. Тер-Татевосяна. Она наиболее ярко ощущается и претворена в эпизодах драматического характера, в музыке, про-

низанной волевыми эмоциями. Не менее выразительны и лирические места. Молодой композитор стремился к образности, к логическому развитию материала. Однако этому мешает дробность мелодической мысли, фрагментарность высказывания. У автора еще не определились музыкальные симпатии, не всегда обосновано увлечение жесткими звучаниями.

Участники «Закавказской весны» единодушно и очень высоко оценили идейно-художественные достоинства сюиты Кара Караева «Тропью грома». Это, пожалуй, одно из самых значительных произведений, созданных в нашей стране за последние годы. Образы ее предельно художественно конкретны, обладают огромной силой эмоционального воздействия. Музыка захватывает своим содержанием, высокой идейностью, художественным совершенством. На примере сюиты можно убедиться в том, что острые, жесткие созвучия, многие, казалось бы, «крайние» средства приобретают большую художественную выразительность, когда они быт в цель, когда они оправданы логикой развития мысли, а не являются простым звукотворчеством. Сколько изобретательности проявляет автор в гармонической сфере, какие неожиданные острые сочетания звучат в последней части, но как они уместны! Благодаря им раскрывается замысел автора — показать неумную, почти стихийную силу пробуждающихся народов Востока.

О третьем фортепьянном концерте А. Баланчивадзе написано много хороших слов. Его чистая, как горный хрусталь, душевная музыка запечатлела образы советского юношества. Она отображает душевный мир советского художника, живущего высокими гуманистическими идеалами, любящего жизнь, любящего прекрасное, юное, чистое в человеке. Эту музыку, вспоенную соками нашей действительности, будут играть и дети и взрослые. Она доставляет истинное наслаждение.

Новую сферу музыкальных образов открыли нам композиторы Э. Назирова и Ф. Амиров — авторы концерта для фортепьяно на арабские мелодии. Они не ставили перед собой сложные драматургические задачи. Но в их отношении к материалу проявились чувства советских людей к борющимся за независимость народам Востока. Композиторы с большой любовью и тактом отнеслись к первоисточникам; опозитизировали их, ра-

скрыли их красоту, заставили полюбить их. Концерт звучит благородно, слушается с интересом.

Много интересного в свете поднятой нами проблемы о чувстве современности содержится и в камерном творчестве. Мы знаем цикл романсов О. Тактакишвили на слова Важа Пшавела. С какой взволнованностью и проникновением в подтекст прочитал композитор стихи грузинского классика!

Мы слышали камерно-инструментальные произведения, в которых можно обнаружить неустанное стремление композиторов воплотить и в этом жанре большие думы, волнующие народ. Особенно значительны успехи армянских композиторов, представивших квартеты: Э. Мирзояна, К. Орбеляна, А. Степаняна, квинтет Э. Ованесяна, полифоническую сюиту А. Бабаджаняна и другие сочинения. В Грузии мы слушали квартетное творчество С. Цинцадзе, квинтет А. Шаверзашвили. К сожалению, азербайджанские композиторы в этом жанре на «Весне» не выступали. Все эти произведения бесспорно расширяют границы жанра. Квартетные миниатюры С. Цинцадзе — зарисовки музыкального быта народа — безусловно новое слово в музыке и по выразительным средствам, и по образному строю. Его же четвертый квартет, квартет Э. Мирзояна и другие сочинения волновали нас глубиной содержания, многогранностью художественных образов: сильными драматическими переживаниями, сценами народного характера, лирической взволнованностью.

Две оперы на современную тему «Арцваберд» А. Бабаева и «Непрошенные гости» А. Букия очень не похожи друг на друга. Но их роднит живое биение пульса наших дней, которое ощущается и в музыке. На сцене все время царит атмосфера современности. Обе оперы очень мелодичны, искренни и прочно связаны с народными музыкальными первоисточниками. К сожалению, либретто «Арцваберда» ущербно в драматургическом отношении. Уже с первой картины зрителю ясно, кто друзья, кто враги и как будет развиваться действие, финал которого почему-то происходит не на сцене, а за кулисами. Опера «Непрошенные гости» с небольшими доработками (также главным образом в части либретто) с успехом могла бы идти на многих сценах нашей страны. По общему тону, теплоту лиризма, поэтич-

ности она, несомненно, имеет общие черты с третьим концертом А. Баланчивадзе.

Мы не ставим своей задачей дать оценку всему, что прозвучало на «Закавказской весне». Наша цель — подметить в творчестве композиторов Закавказья некоторые общие тенденции.

При воплощении советской темы, образов современности, особенно в симфоническом и камерно-инструментальном творчестве, проявляется опасность штампа, некоего стандартного понимания и решения творческой задачи. Мы суживаем образы современности. Сейчас начинается чрезмерное увлечение драматизмом. Жанровое скерцо, оптимистически-маршевые решения финалов становятся иногда назойливыми. Можно упрекнуть Арутюняна в нарушении канонов симфонической формы. Но мы понимаем стремление автора симфонии выйти за рамки трафаретных финалов, типичных для ряда произведений.

Актуальная тема современности обязывает композитора проявлять большую творческую изобретательность, инициативу в средствах художественной выразительности. Как уместно использовал Кара Караев остигатные басовые ходы в сцене народного горя в балете «Семь красавиц» или упоминавшиеся выше гармонические наложения в финале сюиты «Тропой грома» для того, чтобы создать гимн пробуждающейся воле к борьбе у колониальных народов. Вспомним, как гипнотизирующе звучат отрывистые басы в начале последней картины «Отелло», органически сливающиеся со сценической ситуацией. Вспомним упорные поиски эпического национального начала Ш. Мшвелидзе.

Успехи творчества обязывают нас повысить чувство ответственности за общее дело, повысить требовательность друг к другу и критерии художественной оценки. Почему в программе «Закавказской весны» появились произведения слабые, посредственные? Да потому, что в нашей среде, в союзах композиторов еще живет дух взаимной амнистии, нетребовательности, болезненное восприятие критики, проявляются элементы групповщины. Даже на творческой дискуссии «Закавказской весны» слышались слова: «Я боюсь — он на меня обидится за критику, уж лучше я промолчу» или «Мы не хотели исполнять это произведение, но все-таки пришлось

его включить: уж больно автор обидчивый» и т. п.

Очень хорошо, что у наших композиторов бьется неумная творческая энергия, инициатива, что они обогащают советскую музыку новыми темами, образами и средствами. Однако в концертах «Закавказской весны» прозвучали и бледные произведения, творческая мысль в них пассивна. Ни в оркестре, ни в гармонии, ни в других средствах нет живой фантазии.

Не всякая инициатива есть подлинное новаторство. Мы не понимаем смысла в использовании средневекового церковного хора в Интродукции и Перпетуум мобиле для скрипки Э. Мирзояна. Можно поспорить с Дж. Тер-Татевосяном по поводу целесообразности обращения к гармониям политонального характера.

Грузинские композиторы предполагают писать музыку на сюжеты «Десница великого мастера», «Демон», «Витязь в тигровой шкуре» и другие, заимствованные из исторических, эпических источников. Мы за то, чтобы разрабатывать наследие, воплощать его в музыке. Мы приветствуем появление «Мармар», «Миндии», «Звиадари», «Мцыри» и т. д. и т. п. И этими темами и образами советские композиторы содействуют формированию психики советских людей. Но наша первейшая задача — претворить в операх, балетах, симфониях актуальные темы современности. К ним надо привлечь большее внимание.

Нам всем вместе и каждому члену нашей организации в отдельности необходимо еще и еще раз задуматься над тем, как эту задачу решить с честью. Как увлекательна в творчестве тема дружбы народов советского Закавказья! Сколько творческой радости сулит она композитору! Ее тем более следует опозитизировать в музыке, что недалеко дата 40-летия установления советской власти в Грузии, Армении и Азербайджане.

## РАЗВИТИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР

Неисчерпаемо богата музыкальная сокровищница нашей страны. Если бы мы задались целью обозначить на карте эти богатства, то должны были бы расставить на ней десятки, а то и сотни разноцветных флажков. Каждый из них отмечал бы национально-самобытную музыкальную культуру, разветвленную сеть очагов этой культуры. А ведь совсем недавно, сорок и даже тридцать лет тому назад, этих флажков было бы во много раз меньше. На музыкальной карте нашей Родины существовали «белые пятна». Тогда даже трудно было представить, что у нас таятся такие сокровища. Не только широкая общественность, но и специалисты не были осведомлены о музыкальных богатствах многих наших народов. Во всей дореволюционной литературе вряд ли можно найти хоть одну статью или заметку, посвященную музыке киргизов; ее, эту музыку, «открыл» крупный русский фольклорист А. В. Затаевич, записавший в двадцатых годах около четырехсот киргизских мелодий. Он опубликовал, кроме того, тысячу пятьсот казахских песен и наигрышей. Советская общественность высоко оценила большой труд А. Затаевича. А Ромен Роллан так отозвался о деятельности фольклориста: «Это музыкальный подвиг, пример душевной силы, который нельзя забыть».

Советские фольклористы А. Затаевич, В. Успенский, А. Листопадов, К. Квитка, Д. Аракишвили, Э. Мелнгайлис, Ф. Колесса и многие другие стерли «белые пятна» на музыкальной карте СССР, собрали и обнародовали ценнейшие образцы музыки наших народов, открыли

родники, питающие творчество композиторов. Познакомившись с одним из таких сборников народных песен, А. М. Горький писал более тридцати лет тому назад: «Оригинальнейшие их мелодии — богатый материал для Моцартов, Бетховенов, Шопенов, Мусоргских и Григоров будущего. Отовсюду — от зырян, бурят, чувашей, марийцев и так далее — для гениальных музыкантов будущего льются ручьи поразительно красивых мелодий».

Горький мечтал не только о музыке будущего, а о будущем страны, «где все разноязычные люди труда научатся уважать друг друга и воплотят в жизнь всю красоту, издревле накопленную ими. Это должно быть, и это будет...». И это время наступило. До неизвестности изменился музыкальный быт народов СССР. Еще недавно многие народы нашей страны не знали сложных форм профессиональной музыки — опер, симфоний, кантат и т. п. Более того, в их фольклоре часто отсутствовали такие элементы, которые сближают народную музыку с профессиональным искусством, например многоголосие, ансамблевое исполнение и т. д. Так было в Средней Азии, Казахстане, где получило распространение лишь одноголосное пение, где не знали, что такое хор, оркестр. Здесь не было ни музыкальных школ, ни музыкально грамотных людей из среды местного населения.

И вот за три—четыре десятилетия во всех союзных и автономных республиках возникли сотни разнообразных очагов профессионального музыкального искусства. В братских республиках (без РСФСР) работают свыше двадцати оперно-балетных театров (а в США их всего четыре). Ими поставлено не менее двухсот опер и балетов, написанных советскими композиторами. «Могли ли мы мечтать, впервые ставя «Лейли и Меджнун» (первая дореволюционная опера Уз. Гаджибекова, поставленная любителями-музыкантами в 1908 году), что будем иметь свои оркестры, своих дирижеров, своих певцов и певиц, свои хоры, своих художников, свой оперный театр? Все это мы сейчас имеем», — так вспоминал о прошлом классик азербайджанской музыки Уз. Гаджибеков. Он был тогда единственным композитором в Азербайджане; теперь там их целая плеяда, талантливых, профессионально вооруженных, зарекомендовавших себя во всех жанрах музыкального творчества.

Советскую музыку представляют не только московские и ленинградские композиторы. В ряду лучших ее образцов сочинения, написанные на Украине и в Белоруссии, в Закавказье и Прибалтике, в Средней Азии и на Урале. Во всех союзных и почти во всех автономных республиках имеются композиторские организации. Радует выдвижение многочисленного отряда талантливой творческой молодежи.

Уже свыше двадцати лет на сценах музыкальных театров идут оперы «Кер-оглы» Уз. Гаджибекова, «Аджал ордуна», «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, «Гюльсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Алтынчеч» Н. Жиганова, «Алмаст» А. Спендиарова, «Даиси» З. Палиашвили и другие. Их полюбил народ. Они вошли в золотой фонд национальных музыкальных культур. Положительно оценены прессой, тепло приняты слушателями оперы послевоенного периода: «Джалиль» Н. Жиганова, «Богдан Хмельницкий» К. Данькевича, «Огни мщения» Э. Каппа, «Берег бурь» Г. Эрнесакса, «Салават Юлаев» З. Исмагилова, «Севиль» Ф. Амирова, «Арцваберд» А. Бабаева, «Милана» Г. Майбороды, «К новому берегу» М. Зариня, «Токтогул» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, балеты «Семь красавиц» и «Тропюю грома» К. Караева, «Чолпон» М. Раухвергера, «Отелло» А. Мачавариани и другие.

А сколько национально колоритных, ярких кантат, симфонических, камерных произведений создано в братских республиках! Мы часто слышим их по радио, в концертах, они звучат далеко за пределами СССР. Вот что писала французская пресса о симфоническом произведении Ф. Амирова — мугаме «Шур», когда он впервые прозвучал во Франции: «Наша эпоха нередко дает повод для жалоб на бесплодность лабораторных музыкальных экспериментов, изолированных от жизни... Поэтому нельзя не радоваться появлению музыкального произведения, стоящего в стороне от всех этих «насыщенных абстракций»... Сюита «Шур» обладает величием и правдой, свойственными всем подлинно значительным произведениям музыкального искусства». Но особенно большое впечатление произвел этот мугам на музыкальные круги некоторых стран Востока. В Иране в местном музыкальном журнале развернулась в связи с

его исполнением дискуссия о путях развития иранской профессиональной музыки; прогрессивные деятели искусства считали, что мугамы Амирова открывают перспективу и для музыкальной культуры Ирана.

Кантаты «Заря коммунизма» М. Тулебаева, «Славься, Отчизна моя» Г. Жуковского, «Кантата о Родине» А. Арутюняна, симфонические поэмы «Лейли и Меджнун» К. Караева, «Моя родина» В. Мухатова, «Молодежная» А. Штогаренко, «Ризвангуль» К. Кужамьярова, концерты для фортепьяно с оркестром А. Баланчивадзе, О. Тактакишвили, Р. Яхина, «Симфонietta» Н. Чуркина, «Героическая баллада» А. Бабаджаняна, концерты для скрипки А. Мачавариани, Б. Дварионаса, А. Лемана, Э. Бальсиса, концерт для оркестра Э. Тамберга, симфонии Б. Лятошинского, Я. Иванова, Л. Ревуцкого, Д. Клебанова — можно было бы удвоить, утроить этот перечень лучших работ композиторов братских республик.

Огромный размах приобрело песенное творчество. В республиках выросли талантливые композиторы-песенники, завоевавшие популярность: А. Малдыбаев, С. Мухамеджанов, П. Майборода, В. Оловников, А. Кос-Анатольский, Ф. Лукин, Д. Файзи, Х. Ахметов и многие другие.

Композиторы братских республик обогатили музыку новым содержанием, новыми темами и образами, оживили, расширили ее выразительные средства. Во многих произведениях они претворили высокую идею братства народов, запечатлели страницы совместной героической борьбы за Советскую власть, за коммунизм. Эта идея, особенно рельефно раскрытая в национальных операх, находит у аудитории самый горячий отклик. Нередко спектакли прерываются бурными аплодисментами, выражающими гордость боевым единением братских народов.

Авторы опер прославили эпических, исторических и современных героев: легендарных Лейли и Меджнуна, Фархада и Ширин, Тахира и Зухру, воплотивших в себе высокие морально-этические представления народа; бесстрашного Кер-оглы — защитника обездоленного, угнетаемого крестьянства; Давид-бека, поднявшего армян на борьбу против иноземных поработителей; народных мстителей Грозована и Довбуша; вожака крестьян, вос-

ставших против эмира и его чиновников, — Восе; борца против киргизских феодалов и царских чиновников, великого патриота Советской Родины Токтогула; героев гражданской войны Щорса и Амангельды; выступивших против восточного феодального быта, за равноправие, за свободу, за новую жизнь, которые принесли с собой Советскую власть, — Гюльсару и Севиль; покрывших себя неувядаемой славой молодогвардейцев. Невозможно перечислить все благородные, зовущие к борьбе за светлое коммунистическое будущее образы, которые благодаря творческим усилиям композиторов оживили на сцене музыкальных театров и сыграли огромную воспитательную роль. Женщины-узбечки, приходившие на спектакль «Гюльсара» в парандже, нередко по окончании его сбрасывали с себя это страшное покрывало — такое сильное впечатление оставляла опера.

Чтобы правильно оценить общественное значение этих произведений, надо принять во внимание тот факт, что их герои знакомы сотням миллионов людей на Ближнем, Среднем и Дальнем Востоке, любимы ими с детства. Например, сказание о Лейли и Меджнуне бытует во множестве вариантов почти у всех народов Востока. Весьма возможно, что названные нами произведения (как и другие, близкие им) сыграют прогрессивную роль в становлении профессиональной музыки и в зарубежных странах Востока. Народы Востока — наши соседи, со многими из них нас связывают исторические узы дружбы, общие исторические судьбы. В музыке наших композиторов темы и образы Востока претворяются в реалистических тонах, художественными средствами, подсказанными народными музыкальными традициями.

Советские композиторы выступили новаторами, открыли новые выразительные средства и творческие приемы прежде всего благодаря тому, что обратились к народным истоками национальных музыкальных культур, широко использовали их мелодическое богатство. Творчество композиторов братских республик характеризуется замечательной общей чертой: оно очень мелодично, напоено ароматом песенности.

В общую сокровищницу советской музыки хлынул мощный поток разнообразнейших, красивейших национально-колоритных мелодий. Они звучат всюду: в опе-

рах, балетах, симфониях и песнях. Опера-песня — так называют иногда оперу «Биржан и Сара» казахского композитора Мукана Тулебаева, от начала до конца пронизанную широкими душевными мелодиями народного склада. Сколько таких волнующих мелодических произведений создано в братских республиках!

Этот здоровый, активный процесс обогащения, развития мелодического начала в советской музыке, связанный с общим подъемом всех братских профессиональных музыкальных культур, прямо противоположен тем уродливым тенденциям, которые наблюдаются в современном музыкальном искусстве капиталистических стран. Душа музыки — жизненно-выразительная мелодия там изгоняется; музыка часто превращается в абстрактную комбинацию звуков, лишенную образности и какой-либо национальной определенности.

Советские композиторы под благотворным воздействием питающей их творчество народной музыки нашли новые гармонические, тембровые средства и приемы. На это их наталкивало звучание народных музыкальных инструментов, народных хоров. Сколько свежести, подлинного новаторства содержится, например, в партитурах грузинских композиторов А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, О. Тактакишвили, стремящихся претворить в своей музыке поэтические наигрыши и созвучия народного инструмента чонгури или мужественное народное хоровое многоголосие!

И все же, как ни значительны достигнутые успехи, мы не можем быть удовлетворены ими. Нас глубоко волнует тот факт, что в братских республиках мало создается произведений, которые могли бы прочно завоевать место на всеобщей эстраде. Нельзя признать нормальным, что музыкальное творчество в республиках развивается очень неравномерно: в одних оно стремительно движется вперед, в других этот процесс совершается значительно медленнее. Правда, к этому имеются объективные причины: неодинаковый уровень развития национальных музыкальных культур в прошлом, наличие или отсутствие определенных классических традиций и т. п. Но во многом дальнейшее музыкальное развитие зависит и от чисто субъективных обстоятельств: от систематичности и интенсивности борьбы за профессиональное мастерство, за воспитание подрастающего поколения

композиторов, вооруженных знаниями, правильно осознающих свою задачу — служить народу, Родине, коммунистическому строительству, умеющих отстаивать партийную линию в музыке.

Процесс развития советского музыкального искусства протекал отнюдь не гладко. Зарождающееся новое, передовое прокладывало себе дорогу в борьбе с отсталыми взглядами и настроениями; подчас ему приходилось преодолевать сопротивление националистических элементов.

Неправильно было бы думать, что на пути прогресса советской музыки и сейчас не встречаются трудности. Вопросы взаимоотношений профессионального музыкального искусства с народной музыкой всегда стояли в центре внимания нашей музыкальной общественности и часто вызывали жаркие споры. В этих дискуссиях высказывались два крайних и ошибочных мнения, против которых велась неустанная борьба.

Одно из них определялось нигилистическим отношением к народной музыке, недооценкой ее традиций для развития советской национальной музыкальной культуры, игнорированием особенностей и уровня этого развития. Раздавались, например, требования ликвидировать все народные инструменты как якобы отжившие свой век. Такие нелепые «левацкие» взгляды отстаивали, например, некоторые музыканты в Азербайджане в конце двадцатых годов. Эти взгляды получили решительное осуждение.

Представители другой точки зрения идеализировали архаические черты в народном творчестве, относились к нему не как к живому процессу, а как к чему-то застывшему, и противопоставляли его профессиональной музыке, которая в некоторых братских республиках зародилась только в годы Советской власти. Эту позицию в своих политических целях отстаивали буржуазные националисты, стремившиеся обособить национальные музыкальные культуры. Они рьяно выступали против многоголосия, создания хоров, оркестров, против всех новых жанров, всех элементов профессионального искусства и вообще против освоения достижений мировой музыкальной культуры под тем предлогом, что все эти достижения якобы нивелируют национальную специфику и чужды народу. Расцвет музыкальных культур в СССР, на-



циональных по форме и социалистических по содержанию, — живое опровержение этих националистических измышлений.

Нередко на путь противопоставления народных музыкальных форм профессиональному искусству становятся люди, исходящие не из каких-либо чуждых нам побуждений, а просто не разбирающиеся в музыке. «Довольно нам ваших профессионализмов», — говорил, например, на съезде композиторов Татарии в 1955 году один из литераторов, призывавший композиторов ориентироваться только на народные формы творчества. Для таких людей симфоническое развитие народной мелодии представляется уже ее искажением, обработка народной песни квалифицируется как насилие над нею. Не требует доказательства тот факт, что последовательная борьба с этими опасными взглядами и настроениями является залогом успешного развития музыки в республиках. Отголоски этих взглядов нетрудно обнаружить в некоторых выступлениях во время дискуссии о путях развития таджикской советской музыкальной культуры, развернувшейся не так давно на страницах республиканской газеты. В ходе ее было высказано немало правильных, ценных мыслей, предложений. В то же время были и суждения, которые перекликаются с охарактеризованными выше двумя точками зрения. Председатель таджикского Союза композиторов З. Шахиди, выступая в основном с правильных позиций, допустил ряд неверных формулировок, давших основание упрекнуть его в недооценке музыкального наследия таджикского народа, которое, по его словам, стояло «на очень низком уровне».

Между тем таджикская музыка (как и музыка других народов) в рамках исторически обусловленных художественных традиций и средств достигла высокого совершенства и сыграла прогрессивную роль в судьбах музыкальных культур других народов Востока.

С другой стороны, группа молодых ученых, движимая лучшими побуждениями, настолько переоценила роль этих традиций в современных условиях, что, сама того не желая, умалила значение огромных качественных изменений в таджикской музыке, происшедших за годы Советской власти. Они утверждали, что у таджи-

ков и до Октябрьской революции были свои композиторы, музыковеды, оркестры. Но кому не известно, что оркестры тогда были не симфонические, а состояли из народных инструментов; играли они в унисон, а не многоголосно. Композиторы могли сложить только мелодию и не имели представления о том, что такое развитые гармонические средства, и вообще о богатейших разнообразных приемах, которыми пользуются современные композиторы-профессионалы. Мелодии, созданные таджикскими музыкантами прошлого, — жемчужины художественного творчества. У народных композиторов прошлого надо учиться искусству создавать мелодии, национально-колоритные, необычайно выразительные. Но мы, естественно, не найдем у них знаний и навыков, необходимых для развития разнообразных современных форм музыки. Для этого должны быть использованы достижения профессионального музыкального творчества последних столетий.

В ходе дискуссии были попытки умалить достижения советской музыки и ограничить музыкальный быт народа только традиционными формами музыкального искусства. «Некоторые из этих мыслей хотя и смехотворны, но, тем не менее, распространены», — писал известный таджикский писатель М. Миршакар. По его словам, в связи с дискуссией высказывались и такие отсталые суждения, будто симфоническая музыка вообще не нужна, а симфонический оркестр в опере должны заменять дойры, гиджаки и бубен.

Таджикская дискуссия показала, насколько важна, необходима терпеливая, повседневная и широкая работа по поднятию массовой музыкальной культуры, пропаганда классической и советской музыки, музыкальных знаний.

В братских республиках выросли композиторы, получившие всесоюзную известность, способные самостоятельно решать большие творческие проблемы, прокладывать новые пути в искусстве. Сейчас и там центральной задачей является борьба за высокую профессиональную культуру, за высокий идейный и художественный уровень творчества. Сколько хороших намерений остаются невыполненными из-за недостаточного мастерства композиторов! Конечно, все это проявляется не везде и не в одинаковой мере. Чаще об этом говорилось на творче-

ских дискуссиях в композиторских организациях республик Средней Азии и Казахстана.

В этих республиках профессиональное музыкальное творчество зародилось в театре. Простая музыкальная инсценировка, пьеса с музыкой (называемая музыкальной драмой) и, наконец, опера появились там раньше, чем симфоническая, камерная, хоровая музыка. Именно в театре проявили свой талант первые национальные драматурги, композиторы, актеры, режиссеры, художники. Со сцены музыкального театра пошли в народ и первые советские массовые песни и инструментальные пьесы. По мере развития музыкального театра, освоения современных сложных форм и жанров музыки возникло то творческое содружество молодых национальных деятелей искусства с русскими музыкантами, педагогами, композиторами, которое потом привело к созданию первых крупных музыкально-сценических произведений. Это творческое содружество было благотворно и для развития национального музыкального искусства и для русских музыкальных деятелей; оно содействовало формированию и выдвижению целой плеяды талантливых мастеров национального искусства. В тридцатых и сороковых годах на сценах театров этих республик появились десятки опер и музыкальных драм, написанных на основе такого творческого содружества: один из композиторов сочинял мелодическую основу, а другой обрабатывал мелодии, оркестровал музыку. Это творчество явилось основополагающим в становлении национального профессионального музыкального искусства. Тогда-то появились оперы и музыкальные драмы, прочно утвердившиеся в репертуаре, завоевавшие признание народа. Их мы называли выше.

Вместе с тем такое творческое содружество, играющее весьма прогрессивную роль, в то же время порождает у некоторых местных композиторов, нездоровые, иждивенческие настроения и сеет ложные представления о творческом труде композитора. Отдельные соавторы, композиторы-мелодисты, уже считают себя профессионально зрелыми мастерами, теряют вкус к совершенствованию.

Редко, но бывало и так, что в афише значился один автор оперы или балета, а на самом деле должны были бы фигурировать две или три фамилии, так как произ-

ведение писалось с помощью композиторов, имена которых остались неизвестными. Иногда инструментовка оперы осуществлялась специально приглашенным для этой цели музыкантом или даже целой «бригадой». Такая «инструментовка», по существу, ничем не отличалась от соавторства, ибо она включала пересочинение не только многих деталей, но и целых частей произведения. Такие явления, конечно, нетерпимы.

Наш народ любит музыку, ценит труд композиторов, актеров. Их по заслугам награждают орденами, почетными званиями. Это радует, это вдохновляет. Но иной раз думается: не следует ли присуждать награды не так щедро? Иногда бывает, что людей молодых, пусть даже одаренных, преждевременные поощрения, захваливание приводят к зазнайству, самоуспокоенности. В республиках Средней Азии и Казахстане есть молодые композиторы, которые бросили учебу, не сдали дипломных работ или, получив дипломы (подчас не будучи достаточно профессионально подготовленными), посчитали для себя излишним повышать квалификацию. Все эти отрицательные явления вырастали на почве чрезмерных поощрений, всевозможных «скидок», стремления во что бы то ни стало представить молодого, еще незрелого автора законченным мастером.

Надо воспитывать молодого композитора в духе требовательности к своему творчеству, открыто говорить ему: «Если твоё произведение не дотянуто до нужного уровня, работай над ним снова и снова, но не иди на компромисс со своей совестью! Не удастся оркестровка — изучи эту сторону музыкальной технологии, но не пользуйся готовыми шаргалками консультанта». Трудолюбие, стремление к совершенствованию надо поощрять, нельзя терпеть лени, недобросовестности в нашей среде, нельзя допускать и покрывать случаи присвоения чужого труда. Правильно поступил Союз композиторов Узбекской ССР, исключив из своих рядов М. Ашрафи, прибежавшего к подобным «творческим методам». На собрании московских композиторов резко осуждалось подобное «творчество», а также создание произведений с помощью услужливых ремесленников-аранжировщиков, оркестраторов и т. п.

Вместе с тем, скажем об этом еще раз, было бы ошибкой недооценивать огромное значение творческого

соавторства в развитии профессиональных музыкальных культур в братских республиках. Неверно было бы и сейчас, поддерживая наметившийся здоровый курс на самостоятельное, индивидуальное творчество национальных композиторов, отрицательно относиться к творческому содружеству вообще.

Борьба за высокий уровень мастерства — это прежде всего борьба за идейность содержания, связь творчества с жизнью народа, за современную тему в искусстве. Эта тема еще не заняла в творчестве композиторов подобающего места. Из пятнадцати национальных опер и балетов, показанных на последних пяти декадах искусства республик Средней Азии и Казахстана, только шесть были посвящены темам современности; остальные имеют сказочные, эпические, исторические сюжеты. Очень хорошо, что композиторы уделяют внимание этим сюжетам, но непомерное увлечение прошлым приобретает нездоровый оттенок: в спектаклях на такие темы выпячивается пышность ханского быта, оформление расчитано на то, чтобы удивить зрителя блеском золота, драгоценностей и т. п.

Видимо, в дальнейшем показ национальных искусств в Москве в той форме, в какой декады проводятся сейчас, не будет иметь места. Прошедшие смотры, бесспорно, содействовали подъему искусства, взаимному обмену достижениями национальных музыкальных культур. Но теперь, когда многонациональное искусство нашей страны вступило в новый этап развития, когда все больше появляется ярких произведений, надо систематически демонстрировать в Москве (и без парадной шумихи) все лучшее, что создается композиторами в братских республиках, будь то опера, балет, симфония, песня. У нас есть все возможности для этого. Надо находить новые формы взаимного обмена достижениями музыкальных культур народов СССР.

Взаимный обмен достижениями музыкальных культур! Мы часто не отдаем себе отчета в том, какое глубокое содержание скрывается за этим понятием и к чему оно нас обязывает.

В музыкальных дискуссиях и специальной печати встречается термин «национальная самобытность», и во всех случаях, как правило, имеется в виду совокупность признаков, отличающих одну музыкальную культуру

от другой. И в творчестве отдельных композиторов и в национальной музыкальной культуре в целом мы стремимся найти только неповторимые черты. Конечно, эти отличительные признаки являются существеннейшей чертой самобытности, но они не исчерпывают её. Гораздо реже говорится о том, что сближает, роднит братские музыкальные культуры и все творчество советских композиторов. А ведь эти родственные связи также являются существеннейшим признаком самобытности; они органически входят в каждую культуру и очень индивидуально претворяются в ней.

Взаимный обмен ценностями всегда был одним из жизненных стимулов развития культур и всегда покоился на прочной исторической основе. Эти связи усилились и приобрели качественно новые формы и содержание в наше время, в наших условиях. Их значение будет проявляться все заметнее и заметнее по мере нашего победного шествия к коммунизму.

Буржуазная пресса демагогически обвиняет нас в нивелировании национальных особенностей в музыке. Опровергая эти клеветнические обвинения, мы подчас становимся на неверные позиции: стремимся во что бы то ни стало доказать различия этих культур и умалчиваем о том общем, что вносит в них наша советская действительность, наша коммунистическая идеология. Да, национальные профессиональные музыкальные культуры народов СССР глубоко родственны друг другу прежде всего истинно демократической направленностью, идейным содержанием, жизненно-реалистическим образным строем, связями с народными музыкальными истоками. Но в то же время они отличаются друг от друга по форме, по средствам художественной выразительности, по индивидуальным признакам стиля. Ведь это культуры социалистические по содержанию, национальные по форме!

Проблема взаимосвязей, взаимообогащения в музыке имеет непосредственное отношение к творчеству, теории и практике. Правильная ориентация во всех этих вопросах немыслима без учета всех этих связей.

Сейчас среди некоторой части армянских и азербайджанских музыкантов идет дискуссия по поводу отдельных народных песен, которые приобрели широкое распространение и в Армении и в Азербайджане. Одни

музыканты стремятся доказать, что это песни азербайджанские, а другие, наоборот, что это песни армянские. Есть попытки «поделить» эти песни между тем и другим народом.

Не ясно ли, что эта несостоятельная дискуссия возникла на почве недопонимания исторически обусловленных связей армянской и азербайджанской музыкальных культур? Песни эти и, конечно, многие другие проявления культуры стали общим достоянием обоих народов, и незачем да и невозможно их делить. Ведь есть же общие песни у русских и украинцев, украинцев и белорусов, узбеков и таджиков, казахов и киргизов, латышей и литовцев и т. д.

Можно на огромном количестве примеров проследить, как в результате многовекового содружества народов нашей страны устанавливались между ними прочные музыкальные связи. Эти связи в основном осуществлялись на окраинах нашей страны в виде хоровода, каждый участник которого с обеих сторон чувствует локоть соседа: у литовцев есть в музыке общее, с одной стороны, с латышами, с другой — с белорусами, у белорусов — с литовцами и украинцами, у украинцев — с белорусами и молдаванами и т. д.

Вторая важнейшая линия взаимосвязей идет от центра к периферии и обратно, то есть от русской музыкальной культуры к музыкальным культурам всех народов нашей страны. Эти связи возникли и закрепились также в результате исторически обусловленной общности судеб народов и благодаря цементирующей роли русской нации в историческом процессе. Они уже давно были подмечены русскими музыкантами-фольклористами и нашли ярчайшее отражение в творчестве. Здесь необходимо прежде всего отметить огромнейшую роль русской классической и современной музыкальной культуры, оплодотворившей музыкальные культуры братских республик. Образы, темы, мелодии Востока в русской музыке занимают очень большое место. Отнять от русской музыки эту ее черту — значит обеднить ее, лишить ее существеннейшего самобытного признака.

Русские путешественники-исследователи еще в дореволюционное время отмечали сходство многих казахских песен с русскими мелодиями. Абай Кунанбаев, как известно, и сочинял стихи и пел их, создавал к ним ме-

лодии, которые не только покоились на народных традициях, но и впитали интонации русской городской песни. Не принимать во внимание эти признаки казахской музыки — значит искаженно представить ее национальную самобытность.

Наконец, есть третья линия взаимосвязей, которая тянется от музыкальных культур советских народов за рубежи нашей Родины. У нас существует давний и прочный обмен музыкальными ценностями с народами Ближнего, Среднего и Дальнего Востока. У народов Средней Азии и Закавказья существуют жанры (например, мугамы или макамы), мелодии, музыкальные системы, которые являются общими для многих народов Востока. В недалеком прошлом у нас проявлялась ошибочная тенденция изолировать музыку наших восточных народов от музыкальных культур зарубежных стран; музыкально-теоретическое наследие Авиценны, Аль-Фараби и некоторых других средневековых теоретиков объявлялось достоянием только таджикской или узбекской культуры. Правда, многие прославленные музыканты восточного средневековья родились и жили на территории наших восточных республик. Но их наследие вошло органической частью и в культуры других, в том числе зарубежных народов, стало общим достоянием всех этих народов. Ошибочно поступают и некоторые историки музыки на Западе, относя это наследие только к арабской или персидской музыке.

Музыкальная культура нашей страны имеет широкие и давние взаимные связи с музыкой стран Запада и в первую очередь соседних с ними народов. Мы ценим помощь, которую оказали итальянские музыканты развитию нашей отечественной музыки, но знаем и то, какое влияние оказало на западную музыку, например, творчество композиторов «Могучей кучки». «Нам нужно вас, русских, вы мне нужны, я без вас не могу... У вас живая, жизненная струя, у вас будущее», — так говорил Ф. Лист одному из «кучкистов», знаменитому русскому композитору А. Бородину.

Отмеченные выше три линии взаимосвязей музыкальных культур необходимо рассматривать только в их совокупности, так как исключение хотя бы одной из них неизбежно приведет ко всякого рода ошибкам.

Нельзя понять, правильно оценить творчество

А. Спендиарова, З. Палиашвили, Уз. Гаджибекова, не принимая во внимание эти широкие связи братских музыкальных культур. Большой талант нашего современника А. Хачатуряна сформировался на родной для него почве армянских национальных музыкальных традиций; однако мы допустили бы большую ошибку, если бы не приняли в расчет прочных родственных связей композитора с русской музыкальной классикой, с музыкой закавказских народов и если бы не учли его симпатии к определенным явлениям в западной, в частности французской музыке. Так многогранен творческий облик А. Хачатуряна. Может быть, доходчивость его музыки для любой аудитории, огромная сила воздействия его таланта на композиторскую молодежь связаны и с тем, что он в своем творчестве установил такие связи, оставаясь в то же время национально-самобытным художником.

Широкие связи в творчестве не имеют ничего общего с космополитизмом. Космополиты в музыке, как известно, отрицают ее национальную определенность. Между тем плодотворные творческие связи претворяются у каждого композитора по-особому, обогащают его.

Взаимосвязи братских музыкальных культур — могучий стимул их развития. Вот почему мы не можем мириться с тем фактом, что пропаганда, взаимный обмен этих культур поставлены пока неудовлетворительно. Даже музыканты соседних республик часто не осведомлены по-настоящему о событиях в музыкальной жизни этих республик. Из Алма-Аты во Фрунзе можно долететь на самолете за сорок пять минут, доехать на автомобиле за шесть часов. Но в магазинах Фрунзе нельзя найти казахских нотных изданий. И таково положение всюду, во всех республиках. Изданные ноты остаются внутри республики, хотя они должны распространяться по всему Союзу. Ведь ноты всюду одинаковы, их не надо переводить с языка на язык! Лучшие произведения, будь то опера, симфония, кантата, созданные в республике, должны стать достоянием всех братских народов. Такие произведения достойны того, чтобы прозвучать и в Кремлевском театре и на всех сценах и эстрадах нашей страны.

\* \* \*

Большую роль в оценке нашей многонациональной музыкальной культуры играют регулярно проводимые пленумы Правления Союза композиторов СССР. В январе этого года состоялся очередной пленум, посвященный теме «Музыка и современность». В концертах его прозвучало много хороших произведений, вдохновленных советской действительностью. Единодушно и высоко была оценена «Патетическая оратория» Г. Свиридова на стихи В. Маяковского. Она взволновала слушателей своим патриотическим содержанием, глубокой верой в торжество коммунизма, возвышенной музыкой, развивающей лучшие русские национальные художественные традиции.

Вокальный цикл «Песни мужества» В. Чистякова на стихи Н. Хикмета, вокально-симфонический цикл «Путь поэтов» О. Тактакишвили, «Ода партии» М. Бурханова, вокально-симфоническая поэма «Северное побережье» В. Каппа, кантата «День труда» С. Агабабова, 2-я симфония А. Баланчивадзе, «Праздничная увертюра» С. Гаджибекова и другие произведения были положительно отмечены участниками пленума в творческой дискуссии за ярко выраженное в них ощущение нашей современности, за прочные связи с национальной музыкальной почвой.

Не нашли поддержки на пленуме те единичные произведения, которые были основаны на ложном понимании современности, в которых, например, отображался ритм машин и не было образа советского человека, надуманная трагедийность подменяла ясную жизненную концепцию, удачные композиционные приемы не достигали цели, ибо музыка в целом была лишена эмоциональной выразительности.

Пленум показал, что советская музыка может гордиться своими достижениями, что она развивается на здоровой, плодотворной основе социалистического реализма, богата талантами и ее ожидают новые, еще более радостные перспективы.

### КОМПОЗИТОР И НАРОДНАЯ МУЗЫКА

С момента зарождения в республиках Средней Азии и Казахстане новых профессиональных музыкальных форм и жанров и до настоящего времени не смолкают дискуссии, связанные с претворением народно-национальных музыкальных традиций. Повышенный интерес к этим вопросам здесь вполне закономерен, ибо музыкальное наследие народов, населявших эти республики до Октябрьской революции, ограничивалось фольклором, который естественно играл решающую роль в формировании черт национального стиля советской музыки и являлся почвой, из которой она вырастала.

Споры эти не улеглись и сейчас. До сих пор в печати и устных дискуссиях возникает острая полемика по поводу того, что и как может или не может заимствовать композитор из народных музыкальных истоков. Примером этому служит дискуссия, развернувшаяся на страницах таджикских газет в 1958 г., и выступления ряда участников выездного заседания Секретариата СК СССР в Алма-Ате в декабре 1960 г.

По этим вопросам высказывались и высказываются многие различные точки зрения. Представляло бы большой интерес собрать, обобщить их, воссоздать историческую картину формирования музыкально-эстетических представлений, отображающих специфические черты, сложный процесс развития советской музыки в Средней Азии и Казахстане. В этом смысле ее прошлое содержит много поучительного для настоящего и будущего. В спорах о роли народно-музыкальных традиций, спорах, с одной стороны, порожденных творческой практикой, а с

другой, вдохновляющих ее, можно увидеть побеждающее прогрессивное начало, закономерности непреодолимого поступательного движения советской музыки.

Первые ростки музыкального профессионального творчества во всех 5 республиках — Казахстане, Киргизии, Таджикистане, Узбекистане и Туркмении представляли собой организмы, еще не отпочковавшиеся от породившей их среды, т. е. от народной музыки. Они являлись совокупностью народных мелодий. Музыкальное оформление первой сценической обработки «Фархад и Ширин», поставленной в 1922 году, «было заимствовано преимущественно из частей макамов, а также популярного узбекского песенного фольклора»<sup>1</sup>.

«Песня, к которой привыкли, которую любили и ощущали, как необходимую принадлежность быта, зазвучала по-новому и ее сумели оценить. Узбекская песня, перенесенная на оперную сцену, приобрела новую перспективу»<sup>2</sup>.

Этот начальный этап претворения народных истоков, выражавшийся в цитировании или компиляции фольклорного мелоса, прошли национальные музыкальные культуры всех пяти республик. Такой метод использования народного мелоса иногда даже санкционировался общественными организациями.

Так музыкально оформлялись инсценировки и первые спектакли в Киргизской драматической студии. «Уже в первые годы революции в Ленинабаде (бывшем Ходженте), а в двадцатых годах и в Душанбе, возникли любительские театральные коллективы, которые начали ставить пьесы с музыкальным сопровождением. Это сопровождение представляло собой вначале соединение ряда народных мелодий, исполняемых народными музыкантами в унисон»<sup>3</sup>.

По этому же принципу подбиралось музыкальное сопровождение и к первым спектаклям Туркменского театра, в труппу которого были приглашены «музыкально-

<sup>1</sup> Я. Пеккер. «Виктор Александрович Успенский», Ташкент, 1959, стр. 163.

<sup>2</sup> Е. Романовская. «Музыкальный театр Узбекистана», Ташкент, 1957, стр. 47.

<sup>3</sup> А. Ленский. «Музыкальная культура Таджикской ССР», Москва, 1957, стр. 38.

одаренные любители народной песни. С тех пор песня, народные наигрыши, зазвучали в спектаклях»<sup>1</sup>.

Коллегия Наркомпроса Казахской ССР в своем постановлении от 29 сентября 1933 г. о развитии оперного искусства записала, что музыка спектакля «Айман и Шолпан» была создана на базе всестороннего использования существующих казахских классических мелодий»<sup>2</sup>.

Авторы цитируемой работы совершенно справедливо утверждают, что «такой вид оперного искусства... сыграл положительную роль в становлении профессиональной музыки и национальных театров всех братских среднеазиатских республик»<sup>3</sup>.

Во многих материалах и документах содержатся веские доказательства того, что благодаря широкому привлечению народного мелоса местная аудитория привыкла к новым для нее формам и жанрам музыки, что у нее обогащалось представление о выразительных возможностях музыкального искусства, разнообразии и глубине его образного строя, с помощью традиционных, любимых народом мелодических средств легче было воплотить в художественных образах новые идеи и т. д.

Все это, конечно, правильно. Не случайно так называемый метод цитирования очень прочно укоренился на местной почве. Возникнув в двадцатых годах, он удерживался в 30-х и 40-х годах.

В. А. Успенский в середине тридцатых годов для первого варианта оперы «Фархад и Ширин» записал около пяти тысяч тактов традиционных напевов и наигрышей, закрепившихся за этим спектаклем, и большинство их использовал, учитывая местную аудиторию, «чутко реагирующую на самые незначительные отклонения от установленного песенного первоисточника» (из предисловия В. Успенского к изданному клавиру «Фархад и Ширин»). По существу говоря, и появившиеся тогда же «Кыз-Жибек» Е. Брусиловского, «Алтын-кыз» В. Власова и В. Фере, «Лола» С. Баласаняна и С. Урбаха, «Зоhre и Тахир» с музыкой А. Шапошникова утверждали тот же метод использования народного мелоса. О

<sup>1</sup> Л. Синявер. «Музыкальная культура Туркменской ССР», Москва, 1957, стр. 62.

<sup>2</sup> А. Канапин и Л. Варшавский. «Искусство Казахстана», Алма-Ата, 1958, стр. 56.

<sup>3</sup> Там же, стр. 57—58.

первых казахских операх Брусиловского мы читаем: «Музыкальный язык этих первенцев казахского оперного искусства целиком построен на народных мелодиях... большой заслугой композитора является то, что он не изменял родные народные мотивы, а сохранял в таком виде, в котором создавал их в течение столетий сам трудовой народ»<sup>1</sup>.

Однако даже в двадцатых, а еще заметнее в тридцатых годах некоторые музыкальные деятели начали ощущать, что такое цитирование народных мелодий может превратиться из средства стимулирования советской музыки в ее тормоз, что только развитие народной мелодики сопровождается обогащением выразительных ее возможностей, что музыкальный театр требует более индивидуализированного и гибкого мелоса.

Если до этого времени критерием оценки произведения были, в основном, количественные показатели: сколько привлек композитор народных мелодий (чем больше, тем лучше, чем меньше, тем хуже), то с течением времени, постепенно, стал выдвигаться новый критерий — как и претворяются народные мелодии и как обращается с ними композитор.

Эту новую тенденцию развития Хамза почувствовал уже в конце двадцатых годов, когда он писал, что «в некоторых труппах под предлогом этнографической точности и требований драмы, вместо революционных чувств и творческих мыслей, демонстрируется пустое трафаретное искусство и бессмысленный набор звуков»<sup>2</sup>.

Ощущая недостаточность выразительных возможностей традиционного народного мелоса для новых революционных чувств, образов, сценических ситуаций, он начал сочинять свои оригинальные мелодии, песни, которые включал в спектакли наряду с распространенными народными мелодиями.

На этот путь сочетания старинного традиционного мелоса с оригинальными мелодиями к середине тридцатых годов становятся все композиторы Средней Азии и Казахстана, и мелодисты, и профессионалы. Они обра-

<sup>1</sup> Б. Ерзакович. «Евгений Брусиловский». «Музыкальная культура Казахстана», Алма-Ата, 1955, стр. 136.

<sup>2</sup> Ф. Караматов. «Хамза и узбекская советская музыка», Ташкент, 1959, стр. 23.

щаются с мелосом по-разному. Одни создают свои мелодии, пользуясь приемами компиляции, т. е. соединяя в одно целое отдельные части (начальные или срединные или конечные такты) двух и более традиционных песен. Другие, взяв за основу знакомую попевку, по-своему удлиняют, как бы «наращивают» её. Третьи попросту копируют знакомый народный образец, четвертые заимствуют из фольклора лишь ту или иную выразительную интонацию и «обыгрывают» ее и т. д.

Новаторские поиски в сфере мелоса определялись стремлениями композиторов реалистически воплотить в музыке новые образы, актуальные советские темы, постепенно осваивать и включать в сферу своего творчества все более сложные закономерности музыкальной драматургии, особенно в театральной музыке. Именно в этот период (тридцатые годы) на смену музыкальному спектаклю, по форме еще во многом копирующему эпический сказ («Ария» из народной музыкальной драмы «Фархад и Ширин», изливающая чувства героя, равнялась иногда двумстам тактов!), приходит драматургически более стройная и развитая пьеса с музыкой, в которой совершаются события, столкновения характеров.

Мелос в этот период обогащается речитативными приемами, темами инструментального характера. В музыке включается моторная ритмика кюя (пьеса для домбры), которую мы ощущаем сейчас в первых же тактах оратории «Голос веков» С. Мухамеджанова, в симфониях В. Фере, К. Мусина. В поэме «Моя родина» В. Мухатова использованы ритмы наигрышей на дутаре. Эти новообразования возникают и получают развитие и в связи с зарождением профессиональных инструментальных жанров и, прежде всего, симфонической музыки. В этот период в музыкальных спектаклях мелос начинает играть все более заметную драматургическую роль, герои и сценические ситуации музыкальных спектаклей зачастую приобретают свои мелодические характеристики. Вторая редакция музыкальной драмы «Фархад и Ширин», хотя и содержала «в основном мелодический материал первой редакции, представляющий собой цитатные заимствования из музыкального фольклора, но он несколько видоизменился. Старая традиция, требовавшая от композитора при использовании народной мелодии в музыкальной пьесе сохранить ее неизмен-

ный вид, уступила место более динамическому и целенаправленному соподчинению этих мелодий драматургическому принципу развития действия»<sup>1</sup>.

На этом этапе развития пассивный метод сплошного цитирования народного мелоса оказывался явно недостаточным, устаревшим и тормозящим творчество.

Процесс развития мелодического начала в музыке конца 30-х годов можно проследить во многих произведениях, прежде всего, музыкально-сценического жанра. Преобразования в мелосе шли параллельно с ростом, совершенствованием драматургии самого жанра. «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, «Чолпон» В. Раухвергера, «Восстание Восе» С. Баласаняна, «Гюльсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова, «Дударай» Е. Брусиловского, «Зохране и Тахир» А. Шапошникова и В. Мухатова — это все произведения, утверждавшие новый путь развития национального мелоса: от цитирования к оригинальному творчеству, от строфической, куплетной формы к развернутым мелодическим построениям типа арий и ариозо, от огромного нагромождения мелких мелодических организмов к обдуманному художественно-расчетливому отбору мелодического материала в соответствии с драматургическим замыслом.

В послевоенный период и, главным образом, в 50-х годах происходит новый сдвиг в сфере мелодического творчества, развивающий тенденции, обнаруживавшиеся в нем в предыдущие годы. Если раньше раздавались одиночные, робкие голоса в защиту этих тенденций, то теперь в музыкальной эстетике решительно утверждается тот взгляд, что цитирование — пройденный этап, что оно сковывает фантазию композитора и часто препятствует реалистическому воплощению идеи, темы, образов. Этот взгляд, как известно, получил поддержку участников совещания композиторов и музыковедов республики Средней Азии и Казахстана в Ленинграде в 1954 году.

Последние годы отмечены появлением многих сочинений, основанных на оригинальном мелосе, а встречающиеся в них народные мелодии уже подвергаются значительному переосмыслению. Опера «Золотые годы» К. Кужамьярова и Н. Тлендиева не лишена существенных недостатков, но она запечатлела этот процесс. В ме-

<sup>1</sup> Я. Пеккер. «Виктор Александрович Успенский», стр. 201.



лодическом отношении она очень привлекательна. Широким потоком льется в ней оригинальный и национально-колоритный мелос, который в музыкальной драматургии оперы играет ведущую роль. Ее героиня — Жаухар, охарактеризована присущим только ее роли полетным, широким мелосом. Индивидуальными чертами отмечены партии и других персонажей. Центральная ария Жаухар из 3-го акта пленяет щедрым мелосом народного склада. Однако эта ария — не перепевы знакомых народных песен, не куплетная песня, не мелодия, застывшая в диатонической неподвижности, нет — это развернутое, большое мелодическое построение, по масштабам и структуре приближающееся к типу классической арии. Ария Гульру из оперы «Пулат и Гульру» Сайфиддинова, тема главной партии из поэмы «Памяти Рудаки» Сабзанова, ария Айхон из «Майсары» Юдакова, мелодика «Оды партии» Бурханова — можно привести много примеров из произведений последнего времени, в которых проявилось это тяготение к оригинальному мелосу, преодоление скрывающих творческую фантазию узких структурных схем строфической народной песни.

По мере накопления творческого опыта, богатств профессионального музыкального искусства композиторы все смелее и активнее осваивают достижения мировой музыкальной классики. Этот прогресс находит отражение и в мелосе, который становится все более развитым и многообразным, чутко отзываясь на идею и тематику, вдохновленные нашей действительностью. Происходит динамизация мелодического мышления. На смену импровизационно-рыхлому сочетанию многих мелодических ячеек идут стройные, цельные и развитые мелодические линии.

Параллельно с мелосом претерпел значительные изменения и гармонический язык композиторов. Историю его развития можно проследить, начиная с середины 30-х годов, когда в этих республиках в творчество включились композиторы-профессионалы, создавшие первые гармонизации народных мелодий. Вместе с их появлением кончилось в этих музыкальных культурах безраздельное господство одноголосия и унисона.

Сколько дум, волнений, догадок, поисков сопровождало это первое творчество! Документы того времени запечатлели думы композиторов, которые выступали тог-

да и как музыковеды, теоретики, историки, педагоги. Их объединяло очень настороженное отношение к современным гармоническим средствам и поиски особых, национально-колоритных гармоний. Тогда было распространено почти поголовное увлечение кварто-квинтовыми аккордами, сложившимися в народном инструментальном музицировании. Через этот этап развития прошли все — Брусиловский, Власов, Фере, Успенский, Баласанян, Шапошников и другие, этот этап был исторически закономерен и в свое время прогрессивен.

Может быть, самым ярким художественным документом того времени были обработки народных песен Успенского, Власова и Фере. Первый из них в предисловии к симфоническим обработкам 4-х мелодий народов Средней Азии (изд. в 1934 г.) писал, что в обработках «мелодии оставлены в полной неприкосновенности, в аккомпанирующих голосах использованы мелодические и ритмические обороты, заимствованные из национальной музыки». Эти заимствования представляли собой кварто-квинтовые созвучия. По поводу применяемых им мелодий в «Фархад и Ширин» В. Успенский писал следующее: «Я лично, подходя к гармонизации узбекской музыки, избегал всячески нашего классического трезвучия и старался эту терцию аккорда как-то вуалировать или какими-нибудь случайными сочетаниями с аккордами на побочных ступенях, или давать пустые квинты, заполняя их какой-нибудь ритмической фигурой или чем-нибудь в этом роде»<sup>1</sup>. Сколько раз в те годы приходилось слышать из уст Власова и Фере аналогичные «гармонические платформы», которые в их творчестве находили яркое воплощение. Эти авторы, как и другие, доказывали тогда, что такие гармонии наиболее доступны для местной аудитории.

Но шли годы, творчество не стояло на месте, а развивалось, росли национальные кадры композиторов. Пожалуй, именно они наиболее смело и последовательно нарушили кварто-квинтовые гармонические каноны. В 40-е и особенно в послевоенные годы совершается закономерный процесс расширения гармонических средств за счет использования классической гармонии. На первый план выдвигается вопрос, как использовать эти гармонии. Творчество подсказывает, что при чутком отно-

<sup>1</sup> Я. Пеккер. Цитированная работа, стр. 174—175.

шении к национальному стилю вполне возможно обще-европейскими гармоническими средствами обеспечить стилистическую чистоту музыки. Все дело заключается в том, как их применять.

Гармонический язык Тулебаева не так уж богат и разнообразен. Но композитор обладал замечательно острым ощущением национального стиля. Каждый раз он находил такие гармонии (очень простые), которые лучше всего подходили, с точки зрения стиля, к его колоритнейшему мелосу.

Мы слышали упреки в адрес композиторов, что их гармонический язык несовременен. Вряд ли это так. Вряд ли классические традиции в области гармонии устарели или оказались неспособными отвечать требованиям национального стиля. Как ярко, по-узбекски звучит «Ода партии» Бурханова, несущая в себе большие идеи современности. Но ведь ее гармонические средства никак не выходят за рамки художественных традиций классиков.

Идут споры о ладах. Одни говорят, что мажор и минор им не подходят, так как в их распоряжении имеются свои народные лады. Другие доказывают обратное: что эти лады устарели, им на смену идут мажор и минор.

У всех народов Средней Азии и Казахстана распространен лад, звукоряд которого образуется из слитного соединения мажорных тетраордов. В этом звукоряде отсутствует октавное соподчинение всех звуков, встречаются хроматизмы на расстоянии. Условно его можно назвать миксолидийским. Сейчас в музыкальные культуры этих народов усиленно стучится мажор и минор. Его дыхание ощущается и в фольклоре. Происходит историческая встреча этих ладов. Но встречаются они не как враги, а как друзья, которые охотно делятся друг с другом своими накоплениями и под влиянием дружеского общения переживают значительные изменения.

Интересно, что в самой народной музыке происходит нечто аналогичное. Все меньшую и меньшую роль играет так называемая «нейтральная» терция, которая как бы расщепляется: в одних случаях переходит в мажорную, в других — минорную терцию. Часто в песнях и наигрышах кварта уступает свои устойчивые функции терции.

В народных ладах утверждается новый для них принцип октавности, происходит передвижка функций. А мажор здесь часто окрашивается в миксолидийские тона. В нем очень активную роль играет пониженная седьмая ступень, что можно было обнаружить в арии Жаухар, выдержанной в фа мажоре, но с очень сильным ми-бемолем.

И так всюду, во всех средствах музыкальной выразительности совершаются одинаковые процессы: эти средства непрерывно развиваются, обогащаются в результате соприкосновения народной музыки с классическими музыкальными традициями. Помогать росту советской музыки — это значит наблюдать за этим процессом и осознать его, и содействовать тому, чтобы он протекал нормально. Надо смело идти навстречу новому и вместе с тем вдумчиво и глубоко проникать в тайны своей родной народной музыки.

Композитор напоминает человека, попавшего на весенний луг и собирающего там цветы для букета. Вначале он срывает только те цветы, которые растут к нему поближе, находятся у него под рукой. Когда же эти цветы будут сорваны, взор его скользит дальше. Он замечает цветы, расположенные на более далеком расстоянии, идет за ними, срывает их. Так и композитор. Вначале претворяет лишь те элементы народной музыки, которые наиболее заметны, лежат, так сказать, на поверхности. Потом он смотрит глубже и обнаруживает то, что сперва ускользало от его взора.

Композиторы Казахстана прежде всего начали разрабатывать широкий, распевный мелос массовой народной песни, которым так восторгались Ромен Роллан, Б. Асафьев, А. Кастальский, А. М. Горький. Потом они «заметили» речитативное начало, характерное для акынского песнетворчества. Далее они обнаружили пласты инструментальной музыки. Их поиски не прекращаются, хотя происходят они не так уже интенсивно. И в этой сфере совершается неизменный прогресс, стремление к новаторству. Новаторство Мусоргского заключалось, в частности, и в том, что он поднял новые пласты русской народной песни, отражающие бунтарский дух народа.

На каждом этапе развития композиторы всегда хорошо ощущали требования, определенные уровнем разви-

тия. Но каждый из них всегда по-своему, сугубо индивидуально претворял народные музыкальные истоки. Композитор — хозяин всех средств музыкального выражения, и он властен распоряжаться ими по своему усмотрению, лишь бы он убеждал нас своим творчеством в правоте избранного им пути. Всякая мелочная регламентация только тормозит развитие.

Говорят, что нельзя переосмыслить художественный образ песни, нельзя расчленить мелодию в интересах ее развития и т. д. и т. п. Сколькими же примерами можно опровергнуть все эти запреты.

Русская народная песня «Исходила младшенька» была претворена Мусоргским, Римским-Корсаковым и Чайковским. Каждый из них обращался с ней по-своему и на ее основе создал свой, индивидуальный художественный образ. Чайковский в увертюре «Гроза» смело расчленил ее мелос и воссоздал драматическую ситуацию. Римский-Корсаков нарисовал безмятежную, идиллическую картину. Мусоргский выразил страстные порывы обреченной себя на самоожжение раскольницы. Таджикская песня «На горе высокой» использована Баласаняном, Бурхановым и Ленским, воплотившими народный первоисточник для раскрытия различных художественных замыслов.

Удача или неудача претворения народных истоков зависит от двух факторов — мастерства и таланта композитора. Если он не обладает хотя бы одним из них, то даже самый скромный замысел его может быть обречен на неудачу. Успех определяют смелая инициатива композитора, его мастерство и талантливое решение художественной задачи.

В дискуссии нередко проскальзывают охранительные тенденции, недоверчивое отношение к музыкальным классическим средствам. Совершенно очевидно, что эти ошибочные точки зрения противоречат основным положениям советской эстетики, базирующейся на ленинских принципах необходимости освоения достижений культуры, выработанных человечеством на протяжении всей истории его развития. Подчас мы встречаемся даже с попытками противопоставить народную музыку профессиональной, что имело место в отдельных выступлениях в таджикской дискуссии.

Все эти нездоровые тенденции опровергаются самой

практикой строительства советской музыки в этих республиках. В них происходит интереснейший процесс синтеза достижений мирового искусства с богатствами народно-национальных музыкальных культур, в результате чего образуются новые художественные качества, обогащающие общечеловеческую музыкальную культуру. Они проявляются и в большом, и в малом. Мелос «Оды партии» Бурханова вытекает из народной традиции и, вместе с тем, он получает новое развитие в соответствии с опытом классики. В результате рождается произведение глубокой идейной содержательности и большой красоты. С. Мухамеджанов в «Песне Октября» претворил в музыке русское и казахское начало. И в результате слияния двух музыкальных начал получилось красивейшее произведение, способное увлечь любую аудиторию. В нем смело и свежо сочетается причудливо-разнообразная метрика родного фольклора с чеканным, маршевым ритмом советской массовой песни.

Росту творчества мешают ненужные попытки регламентировать его, установить узкие рамки для творческой фантазии. Между тем нет рецептов, которые предписали бы, — что можно делать, а чего нельзя делать композитору. Такие «нормы» могут привести к нивелировке творчества, к потере индивидуальности композиторов. Подгонка под один образец в музыке, хотя бы он был и очень хорошим, — есть самая страшная опасность. Искусство не терпит трафаретов.



### ИСТОКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ОПЕРЫ

Среди богатого по тематике, формам и жанрам репертуара ашугов едва ли не наибольшей популярностью пользуются эпические сказания — дестаны. В этих замечательных произведениях искусства с большой глубиной раскрываются общественные идеалы народа, его героическая борьба за освобождение от ига иноземных захватчиков, от произвола феодалов-беков. Темному царству эксплуатации, лжи, обмана, коварства, ханжества в эпосе противопоставлены народные чаяния — жажда свободы, сила любви, честность, мужество, дружба.

Чрезвычайно увлекательна, интересна сама форма исполнения ашугами дестанов. Образный рассказ чередуется с пением, ашуг привлекает к исполнению своего помощника (диалоги), а иногда с помощью слушателей инсценирует отдельные эпизоды сказа.

Сценические формы народного творчества в Азербайджане очень распространены; это, между прочим, подтверждается наличием в азербайджанском фольклоре большого количества игр. Некоторые из этих игр напоминают скорее маленькие музыкальные спектакли с диалогами, песнями и инструментальными номерами.

В репертуаре азербайджанских народных певцов большое место занимает сказочная и любовная тематика. Примером может служить популярнейшее сказание о несчастной любви Лейли и Меджнуна (известное в различных вариантах и у других народов Востока).

В 1900 г. группа музыкантов-сазандарей заимствует форму и сюжет этого сказания и переносит его на город-

скую эстраду (г. Шуша в Нагорном Карабахе). Они ставят «Лейли и Меджнун» в виде «живых картин». Аккомпанирует им профессиональное трио сазандарей: тар, кеманча и бубен. В 1902 г. спектакль был повторен в Баку.

Таким образом, музыкальная почва для зарождения азербайджанской оперы была подготовлена искусством народных певцов: имелись сюжет и форма его сценического решения, была нащупана и музыкальная канва оперы в виде мугамов.

«Мысль о написании оперы возникла у меня из желания облечь в сценическую форму сложное и большое построение мугамов. Впрочем, сам я и не считал оперой свое произведение», — говорил композитор Узеир Гаджибеков о своей первой опере «Лейли и Меджнун».

Опера писалась в 1907 г. Еще за два года до этого Уз. Гаджибекову, по его словам, музыкально-теоретической подготовки хватало лишь для того, чтобы осуществить самый скромный творческий замысел: записать народные напевы и разметить по либретто импровизации.

В основу либретто оперы Уз. Гаджибеков взял подлинный текст поэмы знаменитого азербайджанского поэта XVI века Физули, обработавшего народное сказание о Лейли и Меджнуне. В сознании народных профессиональных музыкантов поэма эта была прочно связана с искусством мугамата. Гаджибеков решил не нарушать этих традиций. В рецензиях того времени опера справедливо характеризовалась как сумма «собранных и составленных композитором мотивов». Все арии Лейли и Меджнуна пелись на знакомые исполнителям народные, в основном в характере мугамов, мелодии. Опера как бы делилась на две неравные половины. Большую часть ее занимали импровизации солистов, естественно, не записывавшиеся нотами, а каждый раз по-иному исполнявшиеся певцом. Первоначальный вариант «партитуры» был заполнен авторскими указаниями, в каком ладу солист должен импровизировать ту или иную арию. Композитор выбирал лад, согласуя его эмоциональную окраску с содержанием исполняемого. Тарист импровизировал вступление к арии, интермедии, следил за певцом и слегка подыгрывал ему; кеманчист, в свою очередь, следил за таристом. Таким образом, импровизировали все три исполнителя.

Меньшая часть оперы состояла из танцев и песен (в унисонном исполнении) с устойчивыми мелодиями. Эти мелодии были нотированы Уз. Гаджибековым и исполнялись в сопровождении оркестра. Он включал исполнителей на народных инструментах, которые играли эти номера по слуху; кроме того, в оркестр приглашались несколько скрипачей, флейтисты, кларнетист, игравшие по нотам.

Отдавая предпочтение импровизации, Гаджибеков учитывал два обстоятельства: первое — полное отсутствие актерских кадров, знакомых с нотами, с европейской манерой пения; и второе — новизну оперной формы для аудитории. Эта аудитория могла воспринять оперу только при условии близости ее народному творчеству, только через знакомые мелодии и формы музицирования. По этим же соображениям (здесь играла роль и недостаточная еще в то время квалификация композитора) опера была сплошь однопольной. Лишь иногда, в тех случаях, когда вступал оркестр, Уз. Гаджибеков допускал простейшую гармонизацию мелодии, не выходя за рамки I, IV и V ступеней.

Все партии солистов были выдержаны в очень высоком регистре и исполнялись в манере народного пения.

12 января 1908 г. (старый стиль) в Баку состоялось первое представление «Лейли и Меджнуна». Спектакль был организован исключительно на любительских самодеятельных началах. Гаджибеков собрал знакомых ему музыкантов — народных певцов, преподавателей общеобразовательных школ, студентов, любителей-актеров драматических кружков и др. Он разучил с ними партии и поставил оперу в помещении драматического театра. Курбан Примов — ныне народный артист АзССР — был таристом, Г. Сарабский — также впоследствии народный артист АзССР — играл роль Меджнуна. Роль Лейли исполнялась мужчиной.

По законам шариата женщине воспрещалось не только выступать на сцене, но даже находиться в зрительном зале. В виде компромисса знатым азербайджанкам разрешалось присутствовать в театре только в специально задрапированных черным тюлем ложах, откуда они могли наблюдать за происходящим на сцене, оставаясь незамеченными. Сарабский рассказывал, как он был избит на улице бандитом, подосланным муллою, за

то, что в театре на оперном спектакле имелась ложа для азербайджанок.

Успех оперы у азербайджанского населения Баку (главным образом у рабочих, ремесленников и части интеллигенции) был колоссален. Из далеких районов многие приезжали в Баку, чтобы увидеть первую азербайджанскую оперу «Лейли и Меджнун».

«Как только началась опера — рассказывает в своих воспоминаниях участник первого спектакля Г. Сарабский, — в переполненном зале воцарилась такая тишина, как будто бы никого и не было. Первый и второй акты играли в напряженном состоянии из-за боязни осрамиться. По окончании второго акта подошли ко мне товарищи (из зрителей и играющих), поздравили, сказали: «Молодец, Гусейн-Гули! Если и третий акт сможешь так же сыграть, то завоеешь имя артиста». Эти поздравления и приветствия придали мне еще больше энергии и силы. Поэтому перед началом третьего акта я им заявил: «Идите и посмотрите, как я сыграю». В этом акте мне удалось создать такой образ, что я в полном смысле слова превратился в настоящего Меджнуна — безумца от любви. Сцена представляла для меня пустыню. Во время игры я никого из участвующих не узнавал, глаза ничего не замечали. По окончании третьего акта неоднократные вызовы и продолжительные аплодисменты зрителей, а также приветствия, объятия и поцелуи товарищей, которыми был окружен, до того подействовали на меня, что я невольно заплакал».

Впрочем, так называемые высшие слои азербайджанского общества не разделяли этих восторгов. Они считали спектакль, напомиравший народные инсценировки, «третьесортным плебейским развлечением». Царские сатрапы поспешили на следующих постановках наводнить театр шпиками.

Начиная с 1908 г. и по сей день, опера «Лейли и Меджнун» не сходит со сцены азербайджанского театра. Отрывки из нее расппеваются во всех уголках Азербайджана. Но в современной редакции опера значительно отличается от первого варианта. На протяжении своей истории она подвергалась непрерывным изменениям как со стороны композитора, так и режиссеров и дирижеров. Процесс реконструкции оперы начался с первых же постановок. Композитор вводил новые инструменты,

отшлифовывал мелодику, исправлял отдельные недостатки, советовался с музыкантами. От одной постановки к другой росло его мастерство. В результате изменялась и партитура.

В связи с появлением новых исполнительских кадров, с повышением культуры исполнителей, в опере значительно увеличился удельный вес зафиксированной музыки. Некоторые мелодии заменялись новыми; в оркестровку вносилось большее разнообразие (сейчас опера уже рассчитана на симфонический состав с добавлением народных инструментов), увеличилась роль гармонизации.

Все последующие дореволюционные национальные оперы в основном сохраняли форму «Лейли и Меджнуна», т. е. в них преобладали импровизации, одноголосие, простейшая гармонизация. Напомним, что азербайджанская народная музыка в основе своей одноголосна, и применение даже примитивной гармонизации мелодий было серьезным нововведением, которое часто встречалось в штыки, так как шло вразрез с консервативными вкусами. То же самое надо сказать и об импровизациях. Вне импровизационной манеры в Азербайджане не признавалось тогда никакого иного пения. Поэтому, когда Узеир Гаджибеков попытался во второй опере «Шейхсенан» сочинить все арии, его инициатива определила неуспех оперы как у слушателя, так и у актеров; опера была снята. Отчасти поэтому Гаджибеков был очень осторожен в своем стремлении к обогащению и разнообразию гармонического языка, сокращению импровизаций. Лишь в последней его опере «Кер-оглы» совершенно не отведено места импровизациям в подлинном виде; они лишь стилизованы композитором.

Сюжеты почти всех дореволюционных азербайджанских опер заимствовались из народных сказаний, в которых, как правило, воспевалась сила всепобеждающей любви. Азербайджанские оперы создавались тогда Узеиром Гаджибековым, его братом Зульфугаром и сверстником и товарищем по учительской семинарии Муслимом Магомаевым.

Уз. Гаджибеков писал также музыкальные комедии. В них он высмеивал отживавшие рутинные традиции, темные стороны быта: ношение чадры, насильственную выдачу девушки замуж по расчету, запрещение жениху

и невесте видется друг с другом до свадьбы и т. п.

Музыкальный язык этих произведений существенно отличался от языка опер. Если в последних преобладает свободная импровизация в стиле мугамов, то в музыкальных комедиях господствуют песни с четкими, устойчивыми мелодиями народного склада, в большинстве своем танцевального характера. В них чувствуется сильное влияние городского фольклора. Подавляющее большинство музыкальных номеров фиксировалось. А в «Аршин мал алан» и вовсе отсутствуют импровизации.

В дореволюционное время азербайджанская опера ютилась в помещении драматического театра. Спектакли ее шли нерегулярно; все держалось на энтузиазме маленького коллектива любителей музыкантов. Конечно, ни от кого никакой поддержки опера не получала. При муссаватистском правительстве положение еще больше ухудшилось. Здание, в котором шли оперные спектакли, было разрушено, театральные антрепренеры, на откуп которым было передано все театральное дело, на каждом шагу вставляли палки в колеса.

С установлением в Азербайджане Советской власти национальная опера перешла на государственный бюджет, получила специальное помещение, была окружена повседневной заботой партии и правительства. Менее чем в двадцать лет азербайджанская опера проделала весьма значительный творческий путь, на который в условиях капиталистического строя потребовались бы многие десятилетия. Кустарные любительские спектакли сменились настоящими оперными постановками. Выросли новые кадры талантливых исполнителей — певцов-актеров, дирижеров, режиссеров, оркестрантов. Помимо дореволюционных опер, в репертуаре театра имеются три новые оперы, заслуженно пользующиеся наибольшим успехом у советской аудитории.

В музыкальной жизни Азербайджана большое прогрессивное значение имела опера «Шахсенем» Р. М. Глиэра, написанная в 1924 г. На азербайджанской сцене она была первой национальной оперой, созданной в классической форме, на уровне большого композиторского мастерства. Последующие оперы — «Нэргиз» (1935 г.) М. Магомаева и «Кер-оглы» (1937 г.) Уз. Гаджибекова — писались уже с учетом творческого опыта Глиэра, достигший всей советской музыки. «Кер-оглы» сви-

детельствует о том, что Уз. Гаджибеков из композитора-любителя вырос в профессионала, крупного самобытного художника. Его опера — значительное событие в культурной жизни Советского Союза.

На первой декаде азербайджанского искусства в Москве (1938 г.) были показаны все три оперы. Несмотря на то, что писались они разными композиторами, в разных жанрах, на различную тематику, — они имеют между собой много общего. Они вдохновлены народным музыкальным творчеством, в них опозитизированы лучшие думы и чаяния азербайджанского народа.

Образы основных персонажей, представителей народных масс, глубоко типичны. Героини опер — не только беззаветно любящие женщины, это боевые подруги. Нэргиз собственной рукой убивает ставленника муссаватистов Агалар-бека. Нигяр, рискуя жизнью, сообщает партизанам о готовящемся заговоре ханов. Шахсенем выпускает из заключения Гариба, захваченного ее отцом. Кер-оглы и Гариб, народные певцы-ашуги, Альяр — пастух, — вот кто выражает интересы народных масс в этих операх.

Во всех трех операх большое место занимают массовые сцены с хорами и танцами. Музыка танцев пленяет тонкостью, изяществом мелодии, своеобразием ритмов. «Араспари» в «Шахсенем», «Яллы» в «Нэргиз», воинственный танец в «Кер-оглы» — запечатлеваются как яркие образцы подлинно народного искусства.

Все три оперы написаны в различных жанрах. «Нэргиз» — народно-героическая музыкальная драма, на тему о борьбе за Советскую власть в Азербайджане. «Шахсенем» — лирическая бытовая опера. Любовные арии Шахсенем и Гариба — своего рода лейтмотивы всей оперы. К «Кер-оглы» скорее подходит определение эпической богатырской оперы.

Почти все использованные в «Шахсенем» напевы заимствованы из азербайджанского музыкального фольклора. Композитор мастерски обработал и широко развил народные мелодии, использовав богатейшие возможности европейской симфонической музыки.

Опера «Нэргиз» в последней своей редакции по стилю приближается к «Шахсенем». Магомаев, знаток азербайджанской народной музыки, мелодическую основу оперы (сохраненную и во второй редакции в не-



прикосновенности) сочинял сам, основываясь на народных интонациях и попевках, нередко целиком заимствуя отдельные мотивы песен.

Уз. Гаджибеков с детства впитал сложное искусство ладов азербайджанской музыки, много работал над теоретическим осмыслением их. Все это помогло ему найти такие элементы музыкального выражения в мелодике, гармонии, которые придают опере национальное своеобразие.

Азербайджанская национальная опера находится в процессе бурного развития, творческих поисков. Вопросы обработки народных мелодий, их гармонизации и оркестровки впервые стали перед композиторами только в последние годы. Поэтому естественно, что на всех трех операх лежит печать исканий, новых, неожиданных открытий.

## МОЛОДОЕ, РАСЦВЕТАЮЩЕЕ ИСКУССТВО

*(Мысли о Декаде таджикского искусства в Москве)*

Таджики — народ древнего происхождения, унаследовавший богатые культурные традиции.

Традиции эти являются во многом общими для таджиков и персов, так как оба народа, родственные по языку, имели долгие и тесные исторические взаимосвязи. Творчество знаменитых ученых, философов, поэтов и музыкантов — Рудаки, Фирдоуси, Ибн-Сины, Омара Хайяма, Саади, Хафиза, Джоми и других — входит в сокровищницу национальной культуры и таджиков и персов.

Линии культурных связей тянутся из Таджикистана не только в Иран, но и в другие страны Востока — к арабам, афганцам.

Предки современных таджиков в определенные исторические периоды близко общались с этими народами, обмениваясь с ними и культурными ценностями. Ученые, поэты, музыканты Средней Азии нередко посещали Индию и показывали там свое искусство. Оттуда, в свою очередь, шли культурные веяния в Таджикистан.

Один из крупнейших индийских поэтов Амир Хусроу Дехлеви был выходцем из средневекового Таджикистана. «Он был замечательным поэтом, писавшим на персидском языке, но владел также и санскритским языком и был выдающимся музыкантом, внесшим в индийскую музыку много нового, — говорит о нем Джавахарлал Неру. — Но больше всего он был известен в Индии своими песнями, написанными на обычном разговорном языке хинди... Эти песни часто поют и теперь, их можно

услышать в любой деревне и в любом городе Северной и Центральной Индии... Я не знаю другого такого примера, чтобы песни, написанные шестьсот лет назад, сохранили до сих пор популярность и любовь народа и исполнялись без всякого изменения текста»<sup>1</sup>.

Музыка таджиков — это своего рода мост, соединяющий музыкальные культуры народов Средней Азии с творчеством народов соседних зарубежных стран Востока.

Во время Декады таджикского искусства и литературы в Москве мы еще раз убедились в том, насколько самобытна таджикская музыка и какие разнообразные ассоциации вызывает она.

Мы слушали балет С. Баласаняна «Лейли и Меджнун». Сказание, положенное в его основу, известно миллионам людей от Индийского океана до северного побережья Африки. Легенда о Лейли и Меджнуне зародилась на арабской почве; ее истоки литературоведы находят в VII веке. Она была подхвачена другими народами, нашла национально-самобытное претворение в произведениях многих поэтов Востока: Низами Ганджеви, Рудаки, Физули, Навои, Амира Хусроу, Абдуррахмона Джоми, Нурмухаммеда Индалиба и других.

Это сказание получило огромнейшую популярность на Востоке. Не случайно такое большое внимание уделили ему и советские композиторы: Кара Караев — в симфонической поэме, Уз. Гаджибеков — в азербайджанской опере, Р. Глиэр и Т. Садыков — в узбекской опере, Ю. Мейтус и Д. Овезов — в туркменской опере и С. Баласанян — в таджикском балете.

Музыка различных областей Таджикистана обладает своими локальными особенностями (фольклор долинных и горных — памирских таджиков). Но при этом вся таджикская музыка объединена цельностью национального стиля. Ей в меньшей степени, чем, например, музыке киргизов или казахов, присущи черты повествовательности, эпичности. Она более темпераментна, терпка и порой чувственна.

У таджиков с давних времен распространены макамы — большие циклические вокально-инструментальные поэмы. В различных вариантах они бытуют у мно-

гих народов Востока — от Индии (где макому соответствует жанр Рага) до Марокко. В понятие «маком» входят также представления об определенных закономерностях ладового конструктивного порядка, о характерных мелодических оборотах, эмоциональных образах. В Таджикистане записаны и издаются все шесть бытующих здесь макомов: Бузрук, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок. Объем макома Бузрук составляет 250 страниц большого нотного формата.

Эта область музыкального искусства, имеющая многовековую историю, издавна изучалась музыкантами-теоретиками, имена которых широко популярны на Востоке. Выходец из Бухары Ибн-Сина, тысячелетие со дня рождения которого в 1952 году отмечало все прогрессивное человечество, прославил себя как философ, ученый-медик и музыкант. Он исследовал акустическую природу музыки, изучал музыкальные инструменты и основы музыкальной композиции. Наследие Ибн-Сины — неотъемлемая часть таджикской культуры, оно является также национальным достоянием и других народов, например, в Иране, арабских странах. И это вполне понятно, так как музыкально-теоретические концепции Ибн-Сины складывались на почве музыкальной практики и теории, во многом общей для всех этих народов; теоретические концепции Ибн-Сины были подхвачены и развивались не только у таджиков, но у персов, арабов. Вот почему было бы большой ошибкой объявлять творчество Ибн-Сины и других музыкантов восточного Средневековья только таджикским, только иранским или только арабским. Между тем до сих пор на Западе творческое наследие Ибн-Сины и других музыкантов приписывается одним арабам (см., например, вышедшие в Париже в 30-х годах четыре тома «Музыка арабов», в которых Ибн-Сина фигурирует как представитель арабской музыкальной культуры), что, конечно, противоречит истине.

В истории таджикской музыки крупнейшую роль играл разносторонне образованный ученый, поэт и музыкант, классик таджикской литературы Абдуррахмон Джоми (XV век). По словам одного восточного литературоведа, он «написал девяносто девять книг, которые все одобрены людьми знания в Иране, Туране и Индии, и никто не мог положить пальца возражения на ту или

<sup>1</sup> Джавахарлал Неру. Открытие Индии. 1955, стр. 256—257.

иную из них»<sup>1</sup>. В числе этих книг значится и «Трактат о музыке». В нем содержатся учения о ритме, о макомах, их звукорядах, об интервалах и т. п.<sup>2</sup> Джоми обучался в Герате, где сблизился с Алишером Навои, общался с кругом стекавшихся сюда из многих стран ученых, поэтов и музыкантов. Среди учеников Джоми были и музыканты из Средней Азии; по окончании срока обучения они возвращались на родину.

Своеобразие таджикской музыки проявляется прежде всего в характере мелодического движения, ладах, ритме и инструментариим.

Таджикские композиторы, как опытные профессионалы, так и начинающие, очень остро ощущают кульминацию, как сильнейшее музыкально-выразительное средство. Арии Мадана из музыкальной драмы «Комде и Мадан» З. Шахиди, романсы «Джононам бие» Ш. Сайфиддинова, «Улыбка» Хамдамова оставляют хорошее впечатление прежде всего потому, что мелодическое движение в них очень целеустремленно, что они заключают в себе динамичные, эстетически оправданные кульминации. Это наблюдение можно было бы подтвердить и другими примерами.

Откуда же у таджикских композиторов такое острое ощущение кульминации?

Оно возникло, несомненно, под влиянием народных музыкальных традиций. Для таджикского мелоса типично движение снизу вверх, к кульминации (ее в народе называют особым термином «аудж»), затем обратное движение книзу. Одна из существенных особенностей макомов — разворачивание мелоса по строгим правилам: от построения в низком регистре через промежуточные средние к высокому, расположенному на октаву выше начального. Часто и в песнях наблюдаются те же принципы формообразования. Мелодия начинается с тоники и развивается в диапазоне нижней кварты или квинты (этот раздел называется «даромад»); следующее построение начинается на кварту или квинту выше («миёна аудж»), а третье — на октаву выше первого

<sup>1</sup> Цитирую по «Истории таджикского народа» Б. Гафурова. 1949, стр. 334.

<sup>2</sup> Этот «Трактат» издан в Ташкенте в 1960 году с комментариями В. М. Беляева.

(«аудж»). В четвертом построении мелодия возвращается в более низкий регистр.

Эти особенности мелодического движения известны также узбекам, азербайджанцам, персам и другим народам Востока.

Лады таджикской музыки многообразны. В них нельзя не обнаружить тех закономерностей, которые были подмечены еще средневековыми восточными теоретиками. Очень популярен, например, миксолидийский лад, который в таджикской музыке называется Рост, или фригийский, у таджиков — Бусалик и др. Все они фигурируют в работах Джоми, который обосновывал их с помощью пифагорейской системы.

Причудлива таджикская ритмика. Она была предметом особой науки, которой должен был владеть каждый поэт и музыкант. Нормы стихосложения, взаимосвязь слова и мелодии в таджикской музыке и сейчас во многом определяются выработанными многовековой практикой традициями и, в частности, учением об усулях (ритмических формулах). Особенно часто встречаются своеобразные смешанные размеры, например, на семь восьмых (первая, вторая и четвертая части кантаты «Цвети, Таджикистан» Ш. Сайфиддинова, ряд эпизодов в опере «Пулат и Гульру» того же автора, «Ташниз» — обработка А. Ленского для оркестра народных инструментов и т. д.), неожиданные смены ритмов (особенно у дойристов, когда они сопровождают танец), переходы из трехдольности в двухдольность и даже одновременное сочетание этих размеров. Таджикскую полиритмию мастерски использует С. Баласаниян в балете «Лейли и Меджнун» (например, в танцах второй картины).

Несомненно общность ритмики таджикской и индийской музыки. Сложнейшие индийские ритмы легко доступны таджикским музыкантам. Это было заметно, когда оркестр народных инструментов аккомпанировал индийской песне «Мы борцы за мир» и особенно когда инструментальный ансамбль сопровождал «Индийский танец» Ашуры Насыровой. Оба этих образа индийской музыки, включенные в программу декады, прозвучали как очень родственные музыке таджиков.

Но особенно наглядно это родство проявляется в хореографическом искусстве таджикского и индийского народов. Как поэтичны, выразительны жесты таджикских

танцовщиц! Их руки находятся в непрерывном движении. Кажется, что у танцовщиц столько же жестов, сколько оттенков в человеческих переживаниях. Их руки «говорят» языком эмоций. Разве не те же особенности присущи и индийским танцам?

Иногда кисть таджикской танцовщицы вдруг взмывает кверху и трепещет словно лепесток под дуновением ветра. Тогда звенит ожерелье из нежных колокольчиков, стягивающее запястье артистки. Как распространен этот прием и в индийском танцевальном искусстве!

Корни таджикской танцевальной культуры, по-видимому, уходят в глубокую старину. Советские археологи открыли древние согдийские храмы домусульманского периода. Среди сохранившихся настенных росписей обнаружены изображения ритуальных танцев и «фигура молодого танцовщика с музыкальным инструментом... Корпус у него делает поворот вправо, а рука с инструментом влево»<sup>1</sup>. У современных таджиков (потомков древних согдийцев) существует цикл мужских танцев с музыкальными инструментами: дутаром, дойрой, гиджаком<sup>2</sup>. Мы видели танцы мужчин-дойристов в заключительном концерте таджикской декады.

Не менее давние традиции имеет и народная инструментальная музыка таджиков. Изучая ее историю, мы также обращаемся к данным археологии. Наше внимание привлекают изображения музыкантов на так называемом Айртамском карнизе (найден в 13 километрах от Термеза в 1932 году), относящемся к началу нашей эры. Одна из музыкантш, изображенных на этом карнизе, держит «своеобразный лютневый инструмент, от которого уцелел деревянный, слегка выпуклый с задней стороны кузов, приблизительно овальной формы с двумя перехватами, как у гитары, в средней части... Явственно различается плоский медиатор, зажатый между пальцами правой руки, подхватывающей снизу инструмент, который благодаря этому при игре оказывается поднятым до высоты плеч»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> «По следам древних культур» (сборник статей), 1951, стр. 248.

<sup>2</sup> Описаны в работе Низам Нурджанова «Таджикский народный театр». 1956, стр. 82—83.

<sup>3</sup> М. Массон. «Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков нашей эры». Ташкент, 1933, стр. 13.

Всматриваясь в этот барельеф, невольно приходишь к заключению: да ведь эта музыкантша, — несомненно, предшественница современных таджикских рубабисток! У нее такого же типа инструмент, и держит она его так же, как держат свой рубаб таджикские музыкантши.

Женщины-музыкантши на Востоке, особенно в доисламский период, играли большую общественную роль. Мы располагаем археологическими и письменными источниками, позволяющими сделать такое предположение. И скорее всего предыстория таджикских рубабисток, хорезмских певиц и музыкантш (так называемых «калпа») начинается с периода, к которому относятся музыкантши, изображенные на Айртамском фризе, а также и арфистка древнего Хорезма<sup>1</sup>.

Но о преемственности древних музыкальных традиций говорит прежде всего современная таджикская музыка, в которой эти традиции живут и развиваются, сохраняя широкие связи с музыкальными культурами других народов.

Таджикская декада, как и другие декады среднеазиатских советских республик, — итог всего развития музыкального искусства в республике за 40 лет Советской власти. Значение этих декад огромно. Ведь творческий опыт народов Советского Востока намечает пути развития музыкального искусства и для других стран зарубежного Востока. Оперная, балетная, симфоническая музыка, хор, оркестр народных инструментов и другие жанры, развивающиеся на народно-музыкальной почве, — все это для многих зарубежных народов Востока явления новые, неизвестные, которые им еще предстоит осваивать. И осваивать их они будут с меньшими затруднениями только благодаря тому, что в Таджикистане и других советских республиках уже накоплен и обобщен полезный творческий опыт.

Чтобы верно оценить такие произведения, как балет С. Баласаняна «Лейли и Меджнун», необходимо принять во внимание, во-первых, широкие связи таджикской музыки с другими восточными культурами и, во-вторых, огромную популярность самого сюжета. Да, композитор

<sup>1</sup> С. П. Толстой. «По следам древнехорезмийской цивилизации», 1948.

в своем балете воссоздает, наряду с специфически таджикскими, и обобщенно восточные музыкальные образы. Он обращается к ним, очевидно, учитывая оба эти момента. Думается, что подобный подход к музыкальной трактовке сказания о Лейли и Меджнуне вполне правомерен.

С. Баласанян первый претворил сказание о Лейли и Меджнуне в балете. В этом его большая и, не побоюсь сказать, историческая заслуга. Его музыка талантлива, романтически-увлекательна, поэтична, она способна взволновать любую аудиторию. Хочется высказать уверенность, что этот балет (как и другие лучшие творения советской музыки) вызовет широкий интерес и за рубежом, будет исполняться в оперных театрах, на симфонических эстрадах других восточных стран. И там он будет восприниматься слушателями, как близкое, родное искусство.

В этом свете особенно важны все, даже малые достижения советской таджикской музыки. С интересом мы прослушали симфонический концерт из произведений таджикских композиторов Сайфиддинова, Сахибова, Салиева, Шахиди, Сабзанова, Хамдамова. Эта музыка иногда уязвима с точки зрения композиторской техники. В ней очень ограничены и несамостоятельны модуляционные, гармонические средства. Но подкупает превосходный тематический материал, свежие ритмы, яркий почвенный колорит.

Таджикские композиторы завоевали заслуженное признание как авторы замечательных национальных песен, пьес для оркестра народных инструментов. Лучшие песни и пьесы Шахиди, Салиева, Камалова, Бобокалонова, Шахובה, Сахибова, Сабзанова, Пулатова, Хамдамова, Сайфиддинова признаны таджикским народом и уже приобретают известность за пределами республики. В симфоническом жанре таджикские композиторы пробуют свои силы впервые. Хотя в них заметнее недостаточность профессиональной подготовки авторов, их творческая незрелость, их опыты, несомненно, заслуживают поддержки.

Актуальность этой проблемы становится очевидной, например, когда мы анализируем оперу Сайфиддинова «Пулат и Гульру». В ней, безусловно, немало хорошего, главным образом в ариях, ариозо и песнях. Однако мно-

гие хоры, ансамбли, речитативы, симфонические фрагменты оперы недоразвиты или внешне иллюстративны. Чувствуется, что автор понимает специфику жанра, ставит перед собой правильные задачи, но найти художественно-убедительное решение их не может из-за невысокого уровня мастерства. Во второй картине на сцену выводится хор: крестьяне протестуют против насилия басмачей. Сцена драматургически выигрышная, оправданная. Однако композитор не использует ее. Он поручает хору короткую маловыразительную песню вместо большого, симфонически развитого хорового эпизода. В опере есть впечатляющие драматические кульминации, и наряду с ними — внешние, холодные эпизоды, как, например, симфонический эпизод после расстрела (четвертая картина).

Не на пользу опере пошло то, что партитура создавалась в спешке. Оперу оркестровал не сам Сайфиддинов, а молодые московские композиторы Э. Денисов, А. Николаев и А. Пирумов (которые со своей работой справились вполне успешно). Вместо того, чтобы обстоятельно продумывать и самостоятельно решать творческие задачи, автор оперы (опять-таки из-за спешки) вынужден был сочинять по указке своего консультанта и учителя — В. Г. Фере (сыгравшего большую роль в создании партитуры).

Мы верим, что одаренный Ш. Сайфиддинов извлечет правильные уроки из своих успехов и неудач. В процессе работы над оперой он многому научился и, прежде всего, усвоил ту истину, что необходимо овладеть мастерством, закончить консерваторию и в дальнейшем создавать произведения самостоятельно, рассчитывая только на собственные силы.

Таджикскую музыку пишут — наряду с местными национальными авторами — и композиторы, приглашенные из Москвы: С. Баласанян, А. Ленский, Л. Бирнов, М. Цветаев, Н. Муравин. Творчество этих авторов, которые оказывают большую помощь таджикскому искусству, также было представлено на декаде. Бирнов, Цветаев и Муравин проявляют себя главным образом в малых жанрах: их песни, обработки и другие сочинения вошли в массовый музыкальный быт. Баласанян и Ленский — авторы таджикских опер и балетов, симфонических произведений и кантат. Они — основоположники

этих жанров в таджикском музыкальном искусстве.

Балет «Лейли и Меджнун» С. Баласаняна относится к числу лучших советских балетов, но и в нем имеются некоторые недочеты, вполне устранимые при новом сценическом воплощении. Балет в первой своей половине излишне дивертисментен. Танцы музыкально содержательны, красивы, но их обилие порой несколько тормозит развитие действия. Возможно, что впечатление и рассеется, если в самой постановке (особенно в первой картине) не будет временами теряться линия сквозного действия.

Балет А. Ленского «Дильбар» раскрывает советскую тему. В этом его большое прогрессивное значение. Авторам спектакля во многом удалось передать атмосферу наших дней, светлые лирические образы, жанровые сцены. Композитор хорошо владеет оркестром, развивает материал, добивается динамически выразительных кульминаций. Музыка балета мелодична.

Однако она недостаточно глубока. В ней есть немало эпизодов иллюстративного характера. Думается, что это отчасти связано со слабостью либретто, лишенного драматургической стройности: основной конфликт в балете не разрешается, а неожиданно «прекращается».

В оперных спектаклях среднеазиатских республик намечается опасность сюжетного однообразия. Можно было бы привести примеры того, как однопланово трактуется, например, тема борьбы с басмачеством. А балет «Дильбар» по сюжету представляет собой копию узбекского балета «Балерина» Г. Мушеля, поставленного в Ташкенте несколько лет назад. Трудно предположить, чтобы об этом не были осведомлены деятели искусства Таджикистана. Неужели же авторы «Дильбар» не могли в нашей действительности найти иную, новую и свежую тему?

Декады национального искусства сыграли громадную роль в развитии музыкального искусства республик Средней Азии. Они стимулировали зарождение новых профессиональных форм и жанров музыки — оперы, балета, симфонической, хоровой, оркестровой культуры. Но на примере таджикской декады стали особенно заметными и отрицательные черты декад: их внешняя, показная сторона далеко не всегда соответствует подлинному уровню развития музыки в республике.

Не лучше ли систематически демонстрировать в Москве, в других городах и республиках нашей страны все достижения музыкального искусства? Поставлена в республике хорошая опера, балет, симфония, ярко проявил себя интересный исполнительский коллектив, талантливый солист — надо организовать их гастроли по городам СССР. Пусть в концертах Москвы, Ленинграда, Киева, на всех эстрадах повседневно звучат произведения советских композиторов всех республик и городов! Пусть в оперных театрах и филармониях совершенствуют свое искусство полноценные коллективы, которые могли бы выступать в любых городах страны, не прибегая к пополнению на время декады исполнителями, приглашенными из других коллективов...

Мы теперь можем и должны именно так ставить вопрос, ибо успехи нашей многонациональной музыкальной культуры поистине огромны, и растут они не от декады к декаде, а год от года. Надо поощрять обмен культурными ценностями народов нашей страны. У нас много талантов. Сокровищница советского искусства неиссякаема

### АКЫН ПОЕТ О ЛЕНИНЕ

...Конец семнадцатого — начало восемнадцатого года. Живописная Кетмень-Тюбинская долина в центре Киргизии. Обрамленная со всех сторон высокими горами, она напоминает хорошо защищенную, изолированную от внешнего мира крепость. Редко и с большим опозданием долетают сюда важные известия из России. Долетают и разносятся по кочевьям киргизов — но не газетами, не телеграфом: новости передаются из уст в уста, от одного собеседника к другому (ведь сорок лет назад здесь трудно было встретить грамотного человека, да и газет на киргизском языке не существовало).

С каждый днем в народе все настойчивее повторяется весть: в России больше нет царя, приходит конец помещикам и капиталистам! Большевики защищают угнетенных от баев и манапов, они за Советскую власть...

Жадно ловит эти слухи акын Токтогул Сатылганов, скрывающийся от полиции и богачей в глухих ущельях, на высокогорных пастбищах. За его плечами — долгие годы борьбы против баев и царских чиновников. Единственным оружием в этой борьбе были отточенная, как стрела, песня да наигрыш на комузе. Враги приговорили Токтогула к смертной казни. Потом казнь была заменена каторгой в Сибири. Тюрьма, изнурительный труд в тайге... Дерзкий побег — и Токтогул снова на родине. Но он вынужден уйти в подполье, скрываясь в народе от власти имущих...

Революция принесла свободу акыну. В пятьдесят с лишним лет он вновь почувствовал себя молодым. По всему родному краю пронесся его звонкий голос:

Вчера еще данник и раб,  
Бездомный нищий киргиз,  
Дрожавший при слове «манап»,  
Ты камни от голода грыз.

В те дни ты видал ли во сне,  
Что время такое придет?  
На статном крылатом коне,  
Как ветер, лети же вперед!

Так живи же, Советская власть!  
Ты на радость киргизам живи!  
Да не будет у нас в стране  
Человек человеку служить.

И Ленин, и мудрая власть  
Спасли тебя, наша страна.  
Драконова черная пасть  
Народу теперь не страшна.

Центральное место в революционной поэзии Токтогула занял образ Владимира Ильича Ленина. Акын воспевал вождя, активно пропагандировал все начинания Коммунистической партии. Он находил теплые, задушевные слова, правдиво выражавшие его переживания, его личное отношение к революции:

Лежал я в темнице без сил,  
Меня часовой сторожил,  
Но Ленин, как солнце, взошел  
И слезы мои осушил.

Следуя традиции акынского песнетворчества, Токтогул обычно сочинял музыку к своим стихам на основе популярных попевок. Но он создал также ряд глубоко оригинальных музыкальных произведений, отобразивших важные общественные события. Едва ли не лучший из его кю (так в Киргизии называют народные инструментальные пьесы) посвящен светлой памяти В. И. Ленина.

В 1924 году до Токтогула дошла горестная весть: перестало биться сердце Владимира Ильича. Тяжело пережил старый акын эту утрату. Под ее впечатлением и возник кю «Памяти В. И. Ленина». В нем Токтогул выразил свою скорбь и веру в бессмертие ленинских идей.

Прекрасна музыка этого кю, воплотившая и затаенную боль, и философское раздумье, и волевой призыв. В отличие от многих народных инструментальных пьес, импровизационных по структуре, кю «Памяти В. И. Ле-

нина» характеризуется стройностью формы, большой продуманностью в использовании художественных средств. Неизгладимое впечатление оставляют напористые, многократно повторяющиеся финальные звуки каденций. В этой пьесе для комуза заключены первоначальные элементы симфонического развития, возможность которого, видимо, интуитивно угадывалась Токтогулом. Произведение акына не могло не привлечь к себе внимания музыкантов-профессионалов.

Ученик Токтогула, замечательный киргизский комузист и песенник Атай Огонбаев в мае 1940 года наиграл этот кю на дискограф. Впоследствии кю был нотирован и опубликован в книге «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны», написанной автором этих строк.

Пьесой Токтогула заинтересовался композитор В. Власов, чья творческая биография тесно переплетается с судьбами киргизского музыкального искусства. Он долго вынашивал идею симфонического претворения токтогуловского первоисточника, упорно работал над осуществлением этого замысла. Так появилось на свет симфоническое повествование «Акын поет о Ленине».

Эпиграфом к «Повествованию» композитор избрал следующие строки из песни Токтогула:

Ленин — тот, кто нам счастье дал,  
Ленин слезы мой осушил.  
Благодарность, Ленин, прими  
От счастливых, свободных людей!

Эти стихи, в которых выражены и гражданские мотивы, и личные чувства акына, помогают уяснить программное содержание «Повествования». Образам, заложенным в первоисточнике, Власов придал большие симфонические масштабы, как бы расшифровал, раскрыл недосказанное комузом.

«Повествованию» предшествует короткое, выдержанное в народном духе вступление. Оно открывается речитативной попевкой в стиле традиционной реплики, которой акын привлекает внимание аудитории, прежде чем начать импровизацию. Звучат имитирующие комуз отрывистые аккорды, «нащупывается» основная мелодическая линия. Но вот акын создал нужное настроение, перед его творческой фантазией открылись просторные горизонты — и полилась вольная импровизация.

В. Власов назвал свое произведение «Повествованием», что весьма удачно определяет его жанр и структуру. «Повествование» монотематично, но в соответствии с принципами песнетворчества акынов его тема не остается неизменной. От одного эпизода к другому композитор развивает материал, придает ему все большую динамическую напряженность, разворачивает глубоко продуманную образную концепцию и приходит к мощной драматической кульминации. Но на этом «Повествование» не заканчивается: следует реприза, которая, однако, сильно отличается по характеру от экспозиции.

Это движение музыкальных мыслей раскрывает программу произведения. Философские размышления сменяются в нем лирическими эмоциями, постепенно нарастает ощущение борьбы, приносящей желанную победу; и наконец наступает драматическая развязка, вслед за которой в репризе звучит величественная песня славления. Акын славит Ленина, его дела, его немеркнущее учение.

Развернуть столь широкую идейно-художественную концепцию, используя один и тот же материал, было, разумеется, нелегко. Но Власов не побоялся трудностей и с честью справился с ответственной и во многом новой творческой задачей. Его народное по складу произведение отличается свежестью, национальным своеобразием. Оно, несомненно, вызовет интерес у самой широкой аудитории.

У тех, кто знаком с киргизской музыкой, не может не возникнуть вопрос: уместно ли было привлекать во вступлении к «Повествованию» мелодию токтогуловской песни «Кербез», вызывающую иные ассоциации? Но трактовка, которую получила эта песня в произведении Власова, вполне оправдана.

Тридцать четыре года назад в далекой Кетмень-Тюбинской долине возникла прекрасная мелодия токтогуловского кю. В наши дни она зазвучала в симфоническом облачении на большой концертной эстраде. И киргизского акына, и русского композитора вдохновил образ В. И. Ленина. Какой замечательный пример, раскрывающий движущие силы советского искусства!



КАНТАТА М. ТУЛЕБАЕВА  
«ОГНИ КОММУНИЗМА»

Мукан Тулебаев проявил себя в творчестве как передовой, вдумчивый художник, успешно решающий сложную проблему национальной формы в музыке.

Национальное в творчестве М. Тулебаева проявляется не только в «зримых» чертах музыки — форме, ладе, ритме и т. д., но и, главным образом, в ее внутренней сущности, в ее душе, стиле, эмоциональном характере.

В лучших произведениях М. Тулебаева есть своеобразный аромат эпичности и мягкого лиризма, пленяющий нас и в казахской народной музыке. Именно там, где М. Тулебаеву удается ярко выявить национальные черты родного искусства, музыка его достигает наибольшей красоты и силы. В этом отношении большой интерес представляет кантата композитора «Огни коммунизма».

Содержание кантаты, ее политическая идея, выражающая патриотическую гордость народа успехами коммунистического строительства, находит свое воплощение в самобытных национальных образах.

Одночастная поэма-кантата «Огни коммунизма» написана для солиста (тенора), смешанного хора и симфонического оркестра (текст казахского поэта Н. Шакенова, русский перевод Т. Сикорской). Главными «действующими лицами» произведения являются певец-акын и сам народ. В симфонических фрагментах кантаты и в оркестровом сопровождении своеобразно отражены звучания казахской домбры — неперменной спут-

ницы акынов. Три национально самобытных элемента — речитативы акынов, песни народа и наигрыши домбры составляют основу музыкально-образного развития в кантате.

Музыка кантаты выдержана в характерных для Тулебаева лирико-эпических тонах. Признаки национальной типичности легко обнаруживаются и в тематическом материале кантаты и в методах его развития.

Первые же такты вступления, изображающего картину степных просторов Казахстана, проникнуты национальным колоритом:

1. *Медленно*

Cor.

Тема вступления по характеру близка казахской народной мелодии. Первый квартовый ход и дальнейшее поступенное движение мелодии до звука септими — типично для казахской песни последование; типичны и звукоряд из двух слитно соединенных тетрахордов, и красочное «колебание» между большой и малой терциями (во втором проведении этой фа-мажорной темы вместо звука *ля* появляется *ля-бемоль*). А. Кастальский называл подобные мелодии «двуладными», а самый лад с чередующимися терциями — «мажоро-минором».

Среди записей А. Затаевича можно найти немало казахских народных песен, весьма сходных с приведенной мелодией М. Тулебаева. В связи с работой над оперой «Биржан и Сара» М. Тулебаев внимательно изучал песенное наследие прославленного акына Биржана, у которого не раз встречались такие восходящие мелодии с «колеблющейся» терцией. Одна из таких песен Биржана была записана А. Затаевичем. Возможно, что именно эта мелодия и послужила первоисточником для темы вступления:

2.

Песня Биржана (№ 164 из «1000 песен»)



Вслед за спокойным эпическим вступлением начинается изложение главной партии кантаты (аллегро). Тема ее поручена солисту — тенору. Акын славит Родину, народ — строитель коммунизма. В партии солиста звучит народная попевка, типичная для стиля терме, то есть своеобразной речитативной манеры пения казахских акынов.

Народный речитативный напев — популярная форма казахского песнетворчества. В этом стиле поются многие песни не только акынами, но и простыми любителями. Задорная скороговорка акына (интересен ее лад — соль минор с ми-бекаром) звучит на фоне оркестровых реминисценций темы вступления. Мелодия в стиле тер-

ме переходит в характерные возгласы акына и, наконец, выливается в легкий колоритный припев «ха-ла-ла-лай». Этим непередаваемым песенным восклицанием завершается тирада акына. Согласно народной традиции, за этой песней должен следовать инструментальный отыгрыш или же соло второго акына — в том случае, если происходит соревнование народных певцов (айтыс).

Композитор удачно использует эту национальную традицию песенного состязания: с акыном соревнуются хор и оркестр. Едва закончил акын свое соло, как его попевку, близкую наигрышам домбры, подхватывают и поочередно развивают, варьируют то оркестр, то хор. Колоритна ритмическая и гармоническая структура этого наигрыша.

Таким образом, главная партия поэмы-кантаты изложена в форме своеобразного айтыса — соревнования солиста, хора и оркестра; к концу главной партии снова звучит знакомое терме акына, еще более веселое и задорное.

Новый образ появляется в лирической распевной побочной партии кантаты. На фоне оркестрового движения, имитирующего наигрыш домбры, возникает широкая, трогательно-печальная песня о прошлом, о тяжелой кочевой жизни и рабском труде казахского народа под гнетом баев и манапов:

Здесь спала мертвая степь  
В раскаленном песке.  
Здесь влачил раб свою цепь  
В вечной тоске...

3.

— лен — ном пе — ске

Новая мелодия также выросла из песни акына, но не речитативного, а распевного склада. Подобный распевный стиль наиболее типичен для песен лирического содержания («олен»). В таких песнях «много заунывности, напоминающей несколько песню срединной России и Малороссии. Напев ровный, чистый, симпатичный», — писал русский исследователь С. Болотов. С восхищением отзывался об этих лирических шедеврах Б. Асафьев. Неповторимую красоту «в этом цветении прекрасных и здоровых мелодий, которые украшают степь», отмечал Ромен Роллан.

В богатейшей сфере казахской народной песни — истоки побочной партии:

а) (№ 100 из «1000 песен»)

Медленно, с грустью

б) (№ 766 из «1000 песен»)

Мерно, с нежной грустью

Тему начинает акын, затем она переходит к хору, ширится, растет. Композитор полифонически расцвечивает мелодию, находя при этом интересные ладово-самобытные гармонии. В смысле цельности симфонического изложения побочная партия является наиболее удачным разделом поэмы-кантаты.

Разработка состоит из трех разделов. Первый выдержан в стиле казахских кюев — инструментальных пьес мужественного сурового характера.

Тулбеаев использовал характерный полифонический прием, подсказанный манерой исполнения на домбре: верхний голос тянет выдержанную ноту, нижний ведет мелодию. Во втором разделе разработки появляется оркестровая «тема природы» (из вступления к кантате), на фоне которой вступают тенора, а за ними и весь хор. В оркестре не прекращается темпераментное моторное движение кюя, а хор поет широкоую песню. В третьем, чисто оркестровом разделе разработки выразительные песенные попевки сочетаются с характерными инструментальными интонациями.

Кульминация кантаты звучит торжественно. За ней сразу начинается сокращенная реприза, в которой господствует поэтический речитатив акына (терме). С каждым новым проведением этот речитатив звучит все более величаво и торжественно. Наконец тема терме подхватывается хором и излагается в расширении, приобретая характер гимна. Этим напевом, преобразенным в «Славу», заканчивается кантата.

Кантата М. Тулбеаева, исполненная на шестом пленуме Правления Союза композиторов, оставила хорошее впечатление свежестью, поэтичностью музыки, оригинальным решением идейного замысла.

Но музыка кантаты не лишена и недостатков. В ней не хватает масштабности, широты. Вредит общему восприятию произведения отсутствие ярких художественных контрастов. Иногда Тулбеаеву недостаёт умения органически связать различные эпизоды кантаты в единое симфонически слитное построение. Отсюда — искусственные «переходы», нарушающие единство развития, в виде последования трех-четырех модулирующих аккордов, которые встречаются, например, между главной и побочной партиями или при переходе к разработке. Недостаточно выразителен в драматургическом отно-

шении кульминационный оркестровый эпизод разработки. Автор не сумел убедительно использовать здесь важное ладо-гармоническое средство кульминации — переход к доминанте главной тональности. Этот ладово-напряженный момент — доминанта к главной тональности — проскользнул почти незаметно на протяжении одного лишь такта. Вспомним, как замечательно использовали это средство композиторы-классики при подходе к репризе!

...Можно представить себе произведение, основанное на народных истоках, написанное с соблюдением норм народной музыки, и оно все же не будет ни народным, ни национальным. Такие произведения, основанные на механическом копировании народных мелодий или на внешней стилизации, лишенные живой связи с народным мироощущением, у нас встречаются нередко и, как правило, оставляют аудиторию равнодушной. И, наоборот, композитор, который сумел органично воспринять самые существенные признаки народной музыки, обобщенные типические черты национального характера своего народа, всегда достигает успеха.

Лучшие работы молодых композиторов В. Мухатова, М. Тулебаева, М. Бурханова и других радуют нас прежде всего подлинно творческим отношением к проблеме национальной формы музыки.

Вышедшие из недр народа, они с колыбели впитывали родные мелодии, жили одной жизнью с народом, и в их творчестве есть живое ощущение народной музыки, народной жизни.

Такой органически жизненный подход к проблеме национальной формы в музыке никак нельзя оторвать и от внешних, «зримых» связей композиторского творчества с народными музыкальными истоками. В корне неправы те музыкальные деятели, которые пытаются доказать, что проблема национального стиля музыки может быть решена и вне связи с народными музыкальными истоками. Разумеется, творческое освоение народных истоков не следует регламентировать узкими рамками прописных норм. Большое значение в этом деле имеет творческий опыт, накопленный профессиональной музыкальной культурой. Как можно после Чайковского утверждать, что признак национального в музыке — это лишь обязательное наличие в ней готовых народных ме-

лодий и стилизация их? Но в то же время богатейший опыт великих русских классиков, включая Чайковского, говорит о живой органической связи профессионального искусства с народным. Эта связь, несомненно, сохраняется и в наше время, развиваясь, приобретая самые многообразные и гибкие формы.

Весьма отрадно и поучительно стремление молодых композиторов братских республик сохранить тесные связи с народной музыкой и при этом широко, органично, не поверхностно решать сложную проблему национальной формы. Непосредственность, обаяние и самобытность, присущие кантате М. Тулебаева, определяются прежде всего тем, что автор претворил типические черты народной музыки, а носителями идеи вывел конкретных героев народного искусства. Отсюда и красота музыки, напоенной волшебным ароматом цветущих казахских степей.

### ХОРЫ М. БУРХАНОВА

«У этих народов нет хоровых традиций, поэтому хоровое пение им чуждо». «Здесь нет творческой почвы, на которой можно было бы растить хоровую культуру». «Хоровое пение для нас не проблема: у нас уже все любят, знают хоровую песню. Она уже вошла в быт народа». «Для того, чтобы хоровое пение развивалось, надо сперва вытеснить унисон». Сколько отсталых, хвастливых и всяких иных вздорных суждений подобного рода высказывалось по поводу хоровой культуры народов Средней Азии! Хотя все они опровергались, хотя их решительно отметала жизнь, тем не менее отголоски их можно слышать и теперь. Вряд ли надо доказывать, как они тормозят развитие советской музыки, какую отрицательную роль играют в борьбе за повышение уровня массовой музыкальной культуры.

В издании Музгиза вышел небольшой сборник — «Народные песни для смешанного хора без сопровождения. Обработка М. Бурханова». В него вошли: 1) уйгурская современная народная песня «Пой, веселись»; 2) каракалпакская современная народная песня «Бибигуль»; 3) узбекская народная песня «Ах, друзья мои»; 4) таджикская народная песня «Заррагуль»; 5) таджикская горная песня «На горе высокой»; 6) хорезмская народная песня «Прекрасной девушке».

Появление этого сборника имеет большое принципиальное значение. Автор его творчеством ответил на многие волнующие теоретические и практические музыкальные вопросы и опроверг всевозможные домыслы об отсутствии в творчестве народов Средней Азии и Казахстана предпосылок к развитию хоровой культуры.

Хоры Бурханова впечатляют красотой и яркостью национальной формы. Стиль хоров органичен и выдержан. Слушая их, не веришь, что они выросли на почве одноголосной песенной культуры. Сохранив национально-самобытные черты, композитор нашел и талантливо претворил в своих хорах колоритные художественные приемы.

Фактура хоров проста, но своеобразна: она подсказана приемами народного музицирования. Автор обращается к ритмам бубна, имитирует их в голосах и на фоне танцевального ритмического рисунка развертывает песенную мелодию. Второй голос подобно сурнаю вдруг останавливается на выдержанном звуке, в то время как первый голос ведет тему. В хоровую ткань вкраплены имитации в духе инструментальных наигрышей. Иногда возникают кварто-квинтовые сдвиги. Из небольшой попежки рождается оstinатное движение, знакомое местной аудитории по узбекским усулям, по наигрышам карная. Бурханов использует прием ауджа, ритмы дутара и т. п. Его хоры звучат красочно, в характерном для узбекской музыки стиле. Их музыкальные образы изящны, благородны, лиричны, как лирические народные песни. Композитору удалось раскрыть богатые возможности многоголосия народно-песенного творчества Средней Азии. В этом прогрессивное значение хоров Бурханова.

«Бибигуль» — веселая, задорная танцевальная миниатюра. Песня исполняется в живом, стремительном темпе. Хоровая «инструментовка» легка и прозрачна. Сдержаннее звучит «Пой, веселись». Это произведение отличается изяществом формы, тембровым разнообразием.

«На горе высокой» воспринимается, как мягкий, задушевный напев, доносящийся откуда-то издалека. Эти впечатления возникают под влиянием удачно использованного приема канонической переклички голосов. Музыка песни «Заррагуль» то вспыхивает ярким пламенем, то мерцает волшебными огоньками. Песня пленяет поэтичностью, богатством оттенков. «Ах, друзья мои» — восторженный, широкораспевный любовный дифирамб (на стихи М. Мукими), в котором чувства выражены в интимных тонах. Хор «Прекрасной девушке» напоминает небольшой пейзаж в красивой рамке. Начало и ко-

нец этого хора звучат нежно, очень тонко, средняя часть — более динамична, сочна.

Хоровые обработки Бурханова пронизаны ощущением современности. Очень ценно, что композитор обратился к современному фольклору — два его хора (каракалпакский и уйгурский) прославляют строителей коммунизма. Но и другие хоры, основанные на старинных песнях, близки советскому слушателю образно-поэтическим содержанием.

Хоры Бурханова не лишены недостатков, в частности ограничена еще хоровая фактура. Отрадно, однако, отметить, что Бурханов продолжает работать в области хоровой музыки. Его последние обработки (например, казахской песни «Дударай») свидетельствуют о творческом росте композитора.

Творческая инициатива Бурханова заслуживает всемерной поддержки. Его обработки несомненно будут содействовать развитию хоровой культуры в республиках Средней Азии.

## ВЕЛИ МУХАТОВ

Машина мчала нас в горы. Едва промелькнули последние пригородные домики Ашхабада, как впереди показались очертания разбросанного в степи аула.

«Сейчас мы будем проезжать по дорогам для меня местам», — сказал мой спутник, пристально всматриваясь в бежавшие навстречу нам деревья, изгороди, строения. Потом он указал на один из глинобитных домиков и, торопясь, заговорил: «Вот, вот, — смотрите сюда! Здесь жили мы — отец, семья. Здесь прошло мое детство...». После небольшой паузы он, уже спокойнее, задумчиво добавил: «И кто знает, может быть, уже здесь определилась моя дальнейшая судьба...»

Мой собеседник, скромный, несловоохотливый человек, внезапно умолк; лишь под напором задаваемых ему вопросов он вынужден был рассказать некоторые факты из своего детства. Они проливали свет на многие стороны его творческой биографии; в этих фактах было заключено и типическое, и индивидуальное наших дней.

«У нас, у туркмен, самый популярный музыкальный инструмент — дутар. С него все и началось. Он был другом нашей семьи. Когда к нам в гости приходил мой брат, известный дутарчи, мы, дети, проявляли необычайный восторг: всегда просили его поиграть, на что он охотно отзывался. Я мог, не отрываясь, слушать его долгими часами, слушать то нежные, тихие, то страстные, порывистые мелодии.

Отец мой был колхозником. В колхозе работал и я. Мне доверяли выполнение различных поручений в городе. Однажды, возвращаясь из Ашхабада домой, я про-

езжал на верблюде мимо большого белого дома. Мое внимание привлекла незнакомая, волнующая музыка, доносившаяся из этого дома. Я притаился во дворе под деревом, слушал, с жадностью наблюдал за всем происходящим. Я видел необычные гиджаки. Музыканты почему-то держали их не на коленях, а у плеча, прижимали их подбородком. Я видел разнообразные дудки, которые были и похожи на наши туюдюки и очень от них отличались. На ножках в комнате стоял черный полированный ящик. Он звенел сразу многими голосами, будто в нем сидели и играли десятки дутарчи. Здесь все было для меня необычайным, все очень интересовало.

Зашло солнце, стало темнеть, а я все стоял под деревом и слушал, слушал.

С тех пор я искал малейший случай, чтобы попасть в город. Занимал свой «наблюдательный пункт» во дворе под деревом и узнавал ставшие для меня уже знакомыми русские «гиджаки», «туюдюки» и «дутары».

— Что ты здесь делаешь, мальчик? — раздался однажды над моей головой приветливый мужской голос. Передо мной стоял пожилой русский человек.

Запинаясь, с трудом подбирая слова (я ведь тогда почти не говорил по-русски), я что-то бормотал себе под нос: «Люблю... музыка... руски гиджак... большой туюдюк... большой дутар...».

Мужчина взял меня за руки и повел в дом. Нас обступили дети и взрослые — русские и туркмены (некоторых из них я уже заметил ранее). Они объяснили мне, что дом этот — музыкальное училище, что здесь бесплатно учат петь, играть на различных инструментах и, если я желаю, то и меня сюда примут. Не задумываясь, я выпалил: «Хочу музыка учиться».

Так был сделан мною первый самостоятельный шаг по жизненному пути. Ну, а дальше — Ашхабад, Москва, консерватория... годы учения... радость первых успехов... мои русские друзья — профессора, студенты... Спасибо им».

Мой спутник умолк. Он, по-видимому, был недоволен собой за то, что разоткровенничался. «Вам должно быть известно, — неожиданно промолвил он, — что рассказанное мною не исключение. Все эти факты в тех или иных вариантах вы найдете в биографиях моих друзей — казаха Мукана Тулебаева, киргиза Мукаша Аб-

драева, узбека Муталя Бурханова и других. Все мы пришли в музыку из аулов и кишлаков с домброй, комузом, дутаром и народной песней. Всем нам открыла путь в искусство Советская власть, родная Коммунистическая партия».

Эта поездка в горы живо запечатлелась в моем сознании. Все, что довелось тогда увидеть и узнать, вновь и вновь воскресает в памяти, как только приходится слышать музыку туркменского композитора Вели Мухатова<sup>1</sup>. Покоряющее обаяние его таланта заключается прежде всего в живом ощущении жизни, истории, культуры народа и родной природы. Именно из этой питающей почвы вырастают темы, сюжеты, образы его музыки, ее мелос, тембры и созвучия. На этой народно-национальной почве формируются черты его творческой индивидуальности. Понять музыку Мухатова — значит ощутить органические ее связи с той средой, вне которой она немислима.

Дарование Мухатова незаурядно и самобытно. Его музыка находит живой отклик в сердцах слушателей благодаря глубокой человечности, патриотическому содержанию, жизненности образов, яркой национальной определенности и красоте формы.

Центральным в творчестве композитора является образ советского народа. Лучшее произведение Мухатова — поэма «Моя Родина» — волнующая повесть о тяжелой борьбе, поражениях и победе народных масс. Она захватывает своей эмоциональностью, искренностью чувств, выразительной драматической кульминацией. Экспозиция еще недостаточно рельефно раскрывает замысел произведения. С большей силой он воплощен в разработке, пронизанной характерными моторными рит-

<sup>1</sup> Вели Мухатов род. в 1916 году. Как композитор проявил себя в послевоенные годы. В 1951 году окончил Московскую консерваторию (класс С. Н. Василенко). Из симфонических произведений Мухатова высоко оценены музыкальной общественностью его «Туркменская сюита» и симфоническая поэма «Моя Родина». Он автор Государственного гимна Туркменской ССР, соавтор опер «Кемине и казы» (1946, совместно с А. Шапошниковым), «Зохре и Тахир» (1952, совместно с А. Шапошниковым), балета «Ак-Памык» (1945, совместно с А. Зноско-Боровским), им написаны патриотические кантаты и песни о мире, о нефтяниках, о Москве и другие произведения.

мами дутара. Они сразу же создают атмосферу борьбы; звучание нарастает, темы дробятся. Короткая, броская фраза внезапно обрывается в низком регистре. Все смолкает, лишь у тромбонов звучит тихий, но грозный, затаенный аккорд, да литавры повторяют триольный ритм, напоминающий гул постепенно затихающего сражения.

Надолго запечатлевается в памяти эта рельефная драматическая кульминация. Она говорит о народной борьбе, подвигах отважных героев, отдавших свою жизнь ради счастья народа. Реприза как бы переносит нас в сегодняшний день. Она передает чувства советского народа, свято чтущего память тех, кто боролся и пал в борьбе.

Программная «Туркменская сюита» Мухатова так же вдохновлена патриотическими, народными образами. Ее первая часть — «В полях Туркмении» — рисует пейзажи родной природы, передает светлые, навеянные ими настроения. Вторая часть — «Песня сборщиц хлопка» — изящная миниатюра. Издали доносится веселая лирическая песня; это трудовая песня. О характере ее говорят выдержанные моторные ритмы, на фоне которых льется привольная мелодия.

Третья часть — «Ночью» — колоритная, тонкая зарисовка ночного степного пейзажа. Музыка носит приглушенный, немного таинственный, даже волшебный характер. В четвертой части — «Праздник» — звучит песня, боевой марш, слышатся веселые переключки голосов.

Стремление композитора претворить народные образы проявляется и в его кантатах и песнях. Он умело использует исполнительские приемы народных певцов (например, имитирует протяжные выкрики, которыми они начинают песню), применяет своеобразные переключки голосов (средний раздел «Кантаты о счастье»). Вокальные произведения Мухатова звучат динамично и вместе с тем мягко. В его музыке часто льется широкая лирическая песенная мелодия народно-национального склада. Насыщенная таким мелосом «Кантата о Коммунистической партии» отличается особой теплотой, сердечностью.

Не трудно установить истоки мелодий Мухатова. В главной теме первой части «Туркменской сюиты» мы узнаем метрически измененную народную песню —

«Бал-Саят». Во второй части звучит интонационно преобразованная песня «Бидерт ярым». Тема главной партии поэмы «Моя Родина» — фрагмент народной мелодии. Но и в тех случаях, когда Мухатов создает оригинальные мелодии, они окрашены национальными музыкальными красками, напоены ароматом туркменских степей. Порой он применит один, еле уловимый штрих, мимолетный хроматический ход или незаметно проскользнувшую увеличенную секунду, и этого достаточно для того, чтобы мелодия приобрела специфическую окраску. Как выразительны эти тонкие хроматизмы, например, в теме побочной партии поэмы (здесь применен характерный народный лад — фригийский с повышенной третьей ступенью) или в теме третьей части сюиты.

Национально своеобразны приемы Мухатова, навеянные звучаниями дутара, тьюдюка. К ним относятся кварто-квинтовые созвучия, четкие ритмы (четверть и две шестнадцатые и др.), выющиеся, как тонкий узор, переходы голоса и т. п. Эпично и несколько сурово звучат кварто-квинтовые параллелизмы в оркестровом вступлении «Кантаты о счастье». Эти же ходы, но в других тембрах и регистре, в третьей части «Туркменской сюиты» придают музыке волшебный колорит. Используя в разработке поэмы и в финале сюиты фактуру дутара, Мухатов добивается напряженности, динамической устремленности звучания.

Тьюдюк — примитивная дудочка туркменского чабана. Какой большой драматический смысл приобретает этот инструмент в творчестве Мухатова! Вступление к поэме начинается солирующий английский рожок, имитирующий наигрыши тьюдюка. Тонким узором вьется орнаментированная хроматизмами мелодия; в ней заложены важнейшие тематические элементы, получающие затем симфоническое развитие. Она подготавливает слушателя к развертывающимся вскоре драматическим коллизиям. Иной смысл выражает наигрыш тьюдюка в третьей части сюиты — здесь он подчеркивает настроения безмятежности, идиллического покоя.

Мухатов тяготеет к оркестровой красочности, игре тембров. В его музыке слышны то терпкие, приглушенные звучания (третья часть сюиты), то открытые, блестящие (четвертая часть сюиты), то динамичные, драматические (поэма). Наиболее близки Мухатову эпиче-



ские и романтически-взволнованные образы. Это связано с общим характером туркменского искусства.

В туркменских сказаниях — дестанах — эпически-повествовательные эпизоды чередуются со страстными излияниями чувств героев. В народной музыке мы слышим то мерный речитатив, кантилену, спокойные эпические звучания, то эмоционально-возбужденные мелодии. Монументальна, величава музыкальная речитация бакши, неторопливы ритмы дутара; лирическим же песням свойственны экзальтация; оттенок грусти присутствующий в туркменской песне айдым.

Мухатов воспитан на традициях классической, прежде всего русской музыки. От своего учителя — композитора С. Н. Василенко — он воспринял любовь к сочным красочным звучаниям, характерным для русской классической музыки о Востоке. Вместе с тем в творчестве Мухатова чувствуется сильное влияние Чайковского, чьи принципы симфонического развития претворяет Мухатов в поэме «Моя Родина».

Таланту Мухатова предстоит еще развиваться, совершенствоваться. Не все в его творчестве равноценно. Композитор работает далеко еще не в меру своих возможностей. Но его творческая деятельность уже обогащает советскую музыку. Велико ее значение для роста туркменской музыкальной культуры.

#### АБДЫЛАС МАЛДЫБАЕВ

Мы ехали верхом на охоту. Далеко позади осталось селение Карабулак. Впереди виднелись горы, цель нашего путешествия. По мере приближения к ним местность становилась все более холмистой. Колхозные поля сменила необрабатываемая долина, плотную примыкающую к подножию горных отрогов.

Мой спутник Абдылас Малдыбаев вдруг остановил свою лошадь и, указывая на заросшее высокой колючкой плато, сказал: «Здесь я родился... В зимнее время тут стояла юрта моего отца — бедняка-кочевника, вынужденного работать на бая. Юрта была ветхая, дырявая. Правда, посередине горел огонь, но он мало предохранял нас от пронизывающего холода, только дым ел глаза...»

Долгими зимними вечерами мы укутывались в овечьи шкуры и прижимались к матери. Она то сказку расскажет, то песню споет. Эти песни согревали нас лучше огня...».

Несколько мгновений мы простояли молча, потом он заговорил снова, но с иной интонацией: «А вон там, поодаль, еще выше, где виднеются разбросанные камни, красовалась юрта богача — бая. Э-э-э, то была большая юрта, что твой дом. Ее на зиму хорошо утепляли. В ней можно было сидеть даже без халата. Только нам-то и подходить к этой юрте было опасно: избыют байские прихвостни, а то и собаками затравят...»

...Помню, приехал к нам в аил известный по всей округе манасчи, сказитель «Манаса». Бай пригласил его

к себе. Слушать прославленного сказителя собрались и взрослые, и дети со всего айла. Он сидел в юрте бая и каждый вечер чуть ли не до рассвета в течение трех недель пел «Манас». Кто был побогаче, тем бай разрешал поместиться в его юрте, а беднота сидела на холоде под открытым небом и довольствовалась отрывками сказа, которые долетали сквозь кошму.

Темной осенней ночью, крадучись, побежал и я с мальчишками к юрте бая. С большим волнением внимал я напевам манасчи: они то журчали, как горный ручей, то катились плавно, как волны на Иссык-Куле. Слушая его, я забывал об окружающем.

— И ты здесь, проклятый мальчишка! — услышал я над своей головой пронзительный скрипучий голос. Я сразу узнал его. Это был один из прислужников богача, у которого я батрачил. Не успел я опомниться, как на мою голову и спину посыпались удары плети. — Завтра чуть свет надо выгонять овец, а ты сидишь здесь. Опять проспишь, опять хозяин будет недоволен...

Вокруг никого не было. Все разбежались, едва показала злобная фигура надсмотрщика. Некому было вступить за меня. Я катился по земле. Тяжелая плеть с проволочным наконечником рвала ветхую одежку в клочья и больно жалила тело.

— Сынок мой, сыночек... — вдруг услышал я над собой родной голос матери, и в тот же миг она упала на меня, прикрыв своим телом от ударов байского прислужника. Он несколько раз хлестнул ее и ушел, продолжая сыпать угрозы и проклятия...

— Поедем же дальше. Там, в горах, куропатки по нас соскучились», — неожиданно оборвал рассказ мой собеседник и, подстегнув лошадь, быстро поскакал вперед.

С детства не раставался он с лошадью и поэтому сидел в седле свободно, как в мягком, спокойном кресле. Моя лошадь пустилась вдогонку. Меня трясло и подбрасывало.

Дорога все дальше и дальше вела нас в горы. Она постепенно суживалась, замыкалась вытянувшимися с двух сторон будто наступавшими на нее хребтами. Иногда горы сближались настолько, что образовывалось узкое ущелье. Но не успевали мы въехать в ущелье, как перед глазами открывалась новая поляна. То перед нами возникали суровые скалы, то расстила-

лись пологие бархатистые луга. Воздух был чист, небо — безоблачное, синее. Кругом стояла завораживающая тишина.

«И красота эта была не в радость, — снова заговорил мой спутник. — Все приходилось переносить: и палящий жар летнего солнца, и сырость осенних дождей, и леденящую зимнюю стужу. Тогда даже это приволье не утешало. Впрочем, я не прав. Бывали у нас и хорошие минуты. На джайлоо (так называют у нас высокогорные пастбища) зарождалась и крепла наша дружба, дружба таких же, как и я, беззащитных угнетаемых пастухов.

Почти каждая из полянок, по которым мы проезжаем сейчас, освящена для меня воспоминаниями, событиями. Мы, подростки, нередко проявляли глубокие чувства нерушимого товарищества.

Видите, вон там сверху, на фоне зелени выделяется большой, плоский, как стол, камень. Это было одно из любимых мест наших встреч. На этом камне велись задушевные беседы о самом сокровенном. А иногда мы сидели молча, наблюдая, как уходило к закату солнышко, как в далеких ущельях постепенно зарождалась ночь и постепенно, подымаясь, окутывала горы густым туманом. Спокойно становилось тогда на душе. Кто-нибудь из товарищей брал в руки комуз. Вначале струны звучали робко, но вскоре наигрыш крепчал и наконец несся неудержимым галопом.

Ночь — время игр и песен молодежи... Откуда-то доносятся выкрики девушек — они поют «Бекбекей», охранныя стада овец. Этой песней они отгоняют волков. Слышен смех на качелях, у которых собралась большая группа девушек и юношей. Каждому хочется взлететь выше всех. Смех заглушается песней «Селькинчек» — ее часто поют на ночных играх. Кто-то предложит каждому сочинить свою песню. Игра вызывает еще большее веселье: у одного рифма не получилась, у другого с напевом не ладится, а в общем-то каждый непременно что-нибудь да пропоет свое. Один лучше, другой хуже.

Я был непременным участником всех собраний молодежи, где звучала песня, бегал за десятки километров, чтобы послушать хорошего ырчи, перенять от него новый «обон», поучиться мастерству сочинять мелодии. Песню я люблю с тех пор, как помню себя. Уже в детст-

ве меня стали называть ырчи за то, что я охотно пел, хранил в памяти большой запас народных мелодий, знал нашу песню. Особенно мне нравились широкие пастушьи песни, которые в моем представлении сливались с природой, с юношескими воспоминаниями, с жизнью и бытом моего народа в прошлом. Я и теперь исполняю их с удовольствием и не могу без волнения слушать, когда узнаю их в звучании симфонического оркестра...

Ну, вот мы и приехали. Слезайте с лошади, пойдем в ущелье. Здесь есть кекилики», — и мой спутник легко спрыгнул с лошади.

Кекилик — горная куропатка величиной с голубя. Такое название дали ей за торопливые, задорные выкрики — ке-ки-лик. Пройдя несколько шагов по ущелью, я услышал эти волнующие каждого охотника «позывные». Они неслись с разных сторон, трудно было определить, где же находится источник звука. Наконец, я заметил на отвесной, каменистой скале высоко над головой светлых, непрестанно прыгающих птиц. Они были настолько подвижны, настолько быстро перескакивали с одного уступа на другой, что попасть в них, да еще из мелкокалиберного ружья, было делом очень трудным. Я целился, расстреливал патроны, но толку не получалось.

— Нет, так не пойдет, — сказал Малдыбаев, — К ним надо подкрадываться. — И он по-пластунски припал к земле и начал карабкаться вверх по горе. Я попробовал проделать то же самое, но через несколько минут вынужден был остановиться и спуститься вниз: мое сердце забилось с такой же скоростью, с какой прыгали по скалам кекилики. Я следил за удалявшейся фигурой Малдыбаева, поражался и завидовал его выносливости. Горы — его родная стихия. Он как кошка полз все выше и выше, и наконец я совсем потерял его из виду.

Вернулся Абдылас часа через два. На его поясе болтались подстреленные им птицы. Вид у него был усталый, но довольный. Когда мы возвращались домой, я неоднократно наводил разговор на интересовавшую меня тему и, в конце концов, заставил спутника продолжить свой рассказ.

— Скажите, каким образом вам все же удалось из бедняка-пастуха сделаться большим человеком в искусстве? — спросил я.

Малдыбаев отвечал:

— Тут дело не в моей личной удаче, а в удачном повороте истории моего народа, да и не только моего, а всех народов нашей Родины. Не будь Великого Октября, так и не выбился бы я из нужды да беды, не видать бы нам счастья. Баи да царские чиновники не выпустили бы нас из своих черных когтей.

В первые годы революции (в 1917 году мне было одиннадцать лет) я летом батрачил, а зимой посещал открывшуюся у нас начальную школу. Школа, книги, учитель — для нас, ребят, эти слова звучали все равно, что ковер-самолет, волшебная палочка, добрый чародей — настолько все это было увлекательно, заманчиво, почти сказочно. И вот эта сказка для нас, киргизских детей, стала явью. С тех пор я храню огромное чувство любви и уважения к школе и учителям. Им я посвятил одну из своих песен.

В 1923 году, когда мне исполнилось 17 лет, я явился к хозяину и заявил ему: «Не буду я у тебя больше батрачить, отдай мне то, что я у тебя заработал». — Он гневно посмотрел на меня и закричал: — «Не смеешь так разговаривать со мной! Уходи с глаз долой! Ничего ты не получишь!» — Я продолжал стоять на месте, спокойно глядя на него. Он бегал вокруг меня, грозил мне, отцу, матери, всей моей родне. Наконец схватил висевшую камчу и замахнулся. Я вырвал из его рук плетку и бросил ее на пол. Богач растерялся и беспомощно опустился на землю. — «Завтра утром я снова приду. Что бы расчет был готов», — заявил я ему и, повернувшись, ушел.

Наутро, получив заработанные деньги, я попрощался с отцом, с матерью, взвалил на плечо дорожный мешок и отправился в путь, пешком, через горный перевал, за 150 километров, в далекий, неведомый город Алма-Ату. Меня влекла туда жажда учебы, стремление получить образование. Хотелось трудиться на пользу своему народу, своей Советской власти...

Мы въезжали в колхоз, когда уже сгущались сумерки и в окнах домов загорались огни. Где-то зазвучала киргизская песня, на другом конце села ей ответили русские напевы. В этом колхозе дружно работали вместе и киргизы и русские. Проезжая по длинной сельской улице, мой спутник заканчивал свой рассказ:

— В Алма-Ате я поступил учиться в педагогический

техникум, а через год, когда такой же техникум открылся во Фрунзе, я перевелся туда.

Еще раньше, когда я был в селе, мне однажды довелось видеть демонстрацию и услышать пение революционной песни хором. В техникуме юношей и девушек собирали и обучали сообща исполнять какую-нибудь песню. Хор произвел на меня незабываемое впечатление. Еще в школе, в 13—14-летнем возрасте, я проявлял большой интерес к драмкружку, к совместному унисонному пению. В техникуме же я впервые услышал, как стройно поют вместе десятки людей на 2—3 голоса.

Многое мне было в новинку. Удивляли звуки рояля. Такого «большого комуза» я никогда не видел и не слышал прежде. Я даже не предполагал, что существуют аккорды, что звуки их не мешают друг другу. Впрочем, вначале мне казалось, что аккомпанемент мешает мелодии, заглушает ее, что должен звучать лишь верхний голос, а рычащие басы только все портят. Но с течением времени я примирился с ними и начал даже под аккомпанемент этого инструмента напевать свои песни.

С трудом давалась мне нотная грамота. Глазами, кажется, и запел бы мелодию, как показывают ноты, а по привычке эту мелодию хочется повернуть по-своему. Особенно долго я не мог привыкнуть к многоголосному пению. Я скоро научился петь в хоре, но лишь тогда, когда все пели в один голос. Как только голоса разделялись на самостоятельные партии, я терялся и не знал, к какому голосу мне примкнуть. Чаще всего тянул основную мелодию.

На вопрос, когда я стал композитором, когда начал сочинять песни — мне ответить трудно, у нас каждый мало-мальски одаренный певец с юношеского возраста сочиняет свои варианты известных мелодий или оригинальные напевы. Так поступал и я. Но, пожалуй, наиболее самостоятельной была песня «Ақинай», сложенная в 1922 году; с нее и началась моя творческая биография.

В Педагогическом техникуме и особенно в Музыкально-драматической студии, в которой я начал работать в 1929 году в качестве завуча по общеобразовательным предметам, открылось широкое поле моей творческой деятельности. Я должен был сочинять новые песни, петь их со сцены сам и разучивать их с другими. Тогда, во второй половине 20-х годов, стали получать распространение мои первые песни на актуальные со-

ветские темы: «Мы — ленинцы», «Красное знамя», лирическая песня «Прощание на заре» и другие.

Вы знаете, как сложилась моя дальнейшая жизнь. О ней нет надобности вам рассказывать. Передо мной открылась широкая дорога к учебе, труду, общественной деятельности. Я рад служить своему народу и взрастившей меня Коммунистической партии.

Прочувствованный рассказ, проникнутый горячей любовью к жизни, искусству, творчеству, оборвался в то время, когда наши лошади остановились перед знакомыми воротами.

Поздним вечером сидели мы за столом в доме колхозника. Шла оживленная беседа. Спорили, шутили по поводу незадачливой охоты. Кто-то тут же сложил об этом сатирическую песню. Вдруг один из присутствующих за столом аксакалов, пожилой, уважаемый человек, поднял бокал душистого киргизского вина и, полунепевая, произнес, обращаясь к Малдыбаеву:

Чтобы зорким ты был, как беркут,  
Чтобы видел все без ошибки, как беркут,  
Чтобы песня твоя неслась по горам и долинам,  
как беркут,  
Чтобы звуки ее были мощными, как беркут,  
Чтобы жил ты сто лет, как беркут!

\* \* \*

Биография А. Малдыбаева сложилась так, как она могла сложиться только в условиях Советской власти. Музыкально одаренный самородок, киргизский юноша-бедняк не остался безвестным; его талант, его песни не затерялись среди далеких кочевий. Он был замечен советской общественностью, которая с заботливостью матери растила этот талант, создавала все условия для его совершенствования.

Малдыбаев окончил Педагогический техникум; в музыкально-драматической студии приобрел первые элементарные сведения и навыки в музыкальной грамоте и сценическом искусстве. Не было ни одного драматического спектакля, ни одного музыкального кружка, в которых он не принимал бы участия как исполнитель, а подчас и руководитель. Для этих спектаклей он создавал бесхитростное музыкальное оформление, подбираал

народные мелодии или сочинял свои, а затем разучивал их с товарищами.

В 1930 году студийцы, обладавшие певческими, музыкальными способностями, составили основу открывшегося Музыкального техникума, директором которого был назначен А. Малдыбаев. Но его мало привлекала административная работа.

С 1933 года он перешел в театр в качестве актера, где талант его развивался в двух направлениях — драматическом и музыкальном. Он выступает в спектаклях как актер и теперь уже в соавторстве с музыкантами-профессионалами оформляет постановки: разрабатывает музыкальный сценарий, подбирает материал, сочиняет мелодии (в 1935 г. «Карачач», совместно с П. Шубиным, тогда же — первый вариант «Аджал ордуна», совместно с Ковалевым).

В театр приглашаются квалифицированные русские специалисты. Они развертывают интенсивную учебно-воспитательную работу с молодыми национальными кадрами, обучают их музыкальной грамоте, сольфеджио, сценическому искусству, знакомят с музыкальной литературой и т. п. А. Малдыбаев использует каждую возможность пополнить свои знания. Он занимается постановкой голоса, посещает все групповые и индивидуальные занятия.

В 1936 году он знакомится с прибывшими на работу в Киргизию композиторами В. Власовым и В. Фере, с которыми и до настоящего времени его связывают общность творческих интересов, совместная авторская работа и личная дружба. А. Малдыбаев, В. Власов и В. Фере в соавторстве написали пять киргизских опер, музыкальную драму, кантаты, Государственный гимн Киргизской ССР (на слова К. Маликова, Т. Сыдыкбекова, М. Токобаева, А. Токобаева) и другие произведения.

Это творческое содружество с русскими композиторами сыграло в развитии А. Малдыбаева огромную роль. Оно прежде всего открыло перед ним широчайшие горизонты музыкального искусства, стимулировало стремление к совершенствованию. Уже не молодой человек, признанный актер и композитор, получивший в связи с декадой 1939 года звание народного артиста СССР, А. Малдыбаев в 1940 году оставляет семью, театр, город Фрунзе и становится скромным студентом Нацио-

нальной студии при Московской консерватории. Война прерывает его учебу, но в 1947 году он снова возобновляет ее: в течение трех лет занимается в этой же студии по классу композиции В. Фере.

Так из народного певца-мелодиста А. Малдыбаев превращается в крупного общественно-музыкального деятеля, композитора-профессионала, сыгравшего основополагающую роль в развитии советской музыки в Киргизской республике.

А. Малдыбаев пользуется большой популярностью, почетом и уважением. Описанная выше прогулка на охоту происходила на его родине — в Кеминском районе Фрунзенской области. Каждый колхозник приглашал Малдыбаева к себе в гости, почитая его визит в свой дом за большую честь. Доверие народа к композитору нашло высшее выражение в избрании его в 1938 году депутатом Верховного Совета Союза ССР. В течение четырех последних созывов А. Малдыбаев избирается депутатом Верховного Совета Киргизской ССР.

С 1939 года он — член КПСС и ведет большую общественную работу, будучи Председателем республиканского Союза композиторов, членом Правления Союза композиторов СССР, участником различных кампаний и комиссий. Он занимает многие руководящие административные должности в учреждениях искусства. Заслуги А. Малдыбаева получили высокую оценку Партии и Правительства: его грудь украшают два ордена Ленина, два ордена Трудового Красного Знамени и медали.

В народе А. Малдыбаев известен и как композитор, и как певец, и актер оперного театра. Композитор-певец, певец-композитор! Невозможно представить себе А. Малдыбаева только в одном из двух качеств. Обе эти стороны его таланта, проявившиеся еще в самом раннем возрасте, развивались настолько гармонично, питая и дополняя друг друга, оказались настолько стилистически родственными, что, говоря об одной, мы характеризуем и другую сторону его дарования.

С особенностями таланта А. Малдыбаева, отличающегося большой лирической задушевностью, спокойной эпической широтой, гармонирует и внутренний облик этого человека. Он спокоен, выдержан, немного медлителен, приветлив, добродушен. Ему не свойственны быстрая реакция, внешне ярко выраженные эмоции.

Его мягкий, приятный лирический тенор окрашен в теплые тона. Манера пения отличается национальным своеобразием: она слегка импровизационна. То промелькнет в его голосе тонкий, непредусмотренный в нотах форшлаг, то проскользнет певучее глиссандо, то звук чуточку затянется или, наоборот, сократится. Оперному певцу А. Малдыбаеву, по-видимому, труднее всего дается четкая метро-ритмика, обязательная в условиях ансамбля. Певец подчас с трудом мирится с ее закономерностями. Его художественная интуиция, воспитанная на народной импровизационной основе, подсказывает ему свои нормы: певцу хочется как бы выскочить из скользящего метрономического тактового членения мелодии, где-то задержаться, замереть на верхних нотах, где-то произнести музыкальную фразу чуть ли не говорком. Малдыбаев-композитор также любит неравномерное тактовое членение, сложные такты, дающие широкий простор творческой фантазии исполнителя, которые соответствовали бы музыкальным образам, знакомым ему с детства.

Как артист А. Малдыбаев проявил себя преимущественно в киргизском национальном репертуаре. Его первая большая роль — джигит Акмат, герой пьесы «Карачач» К. Джантошева, впервые поставленной в 1929 году. В том же году он выступал в роли Бобчинского в «Ревизоре» Н. В. Гоголя, Ерыскина в пьесе «Мятеж» Д. Фурманова. В 30-е годы он участвует в возобновленном спектакле «Карачач», играет роль пастуха Джакыпа в пьесе «Джапалак Джатпасов» Шукурбекова. Затем он окончательно переходит в музыкальный театр, где им сыграно множество ролей: командир отряда по борьбе с басмачеством Кузнецов в музыкальной драме «Алтын-кыз»; воплощающий народную мудрость старик Бектур в музыкальной драме «Аджал ордуна»; Кульчоро — храбрый сподвижник легендарного Семетея в опере «Айчурек»; отважный Кокуль в одноименной фантастической опере; застенчивый тракторист в музыкальной комедии «Ким кантти»; коварный и вероломный маннап Тельтай в опере «Айдар и Айша»; акын Токтогул в одноименной опере; демобилизованный офицер Асан в опере «На берегах Иссык-Куля»; храбрый сподвижник Манаса — Сыргак в опере «Манас»; Ленский в опере «Евгений Онегин»; Аскер в музыкальной комедии «Ар-

шин мал алан»; Тюлеген в казахской опере «Кыз-Жибек»; хищный Керимбай в опере «Певец народа — Токтогул».

А. Малдыбаев играет разнохарактерные роли, но его сценическая манера всегда естественна, непринужденна, а созданные им образы жизненны, наделены внутренней теплотой. Опыт драматического актера, природный талант, знание жизни помогают ему уверенно чувствовать себя на сцене; удачно сочетать искусство певца и актера. Пожалуй, лучше всего ему удаются образы героев из народа и прежде всего образ умного, глубокого, рассудительного старого Бектура в «Аджал ордуна». В нем несомненно есть черты, родственные характеру и дарованию самого актера.

Хорош Кульчоро в исполнении А. Малдыбаева, простодушный, наивный, но вместе с тем — твердый и настойчивый. Удачна и роль Тельтая. Ведь образ хищного, коварного бая хорошо знаком актеру по личным воспоминаниям.

А. Малдыбаев популярен и как камерный певец, часто выступающий по радио и в концертах. В его исполнении записаны десятки киргизских песен, романсов и арий, в том числе и его собственные сочинения. Наиболее близки его таланту широкие, певучие произведения.

В творческом портфеле А. Малдыбаева-композитора свыше 160 сочинений. Одиннадцать из них — оперы и кантаты, написанные в соавторстве с В. Власовым и В. Фере или другими композиторами, остальные — песни, хоры, романсы, созданные им самостоятельно. Некоторые песни А. Малдыбаева начального периода его творчества обрабатывались А. Затаевичем, В. Власовым, В. Фере.

Все творчество А. Малдыбаева характеризуется прежде всего патриотической направленностью, стремлением композитора посвятить свое искусство, свой талант народу, социалистической Родине. Он находит актуальные темы в современной жизни, упорно ищет и отвечающие им музыкальные образы. Композитор А. Малдыбаев славит Коммунистическую партию («Партия», «Партбилет»), вольный труд народа («Шахтеры», «Марш труда», «Ждет нас целина»), свободную родину («Киргизстан», «Ала-тоо», «Земля отцов»), поет о братстве советских народов («Москва»), о мире во всем мире («Призыв к миру», «Родина наша — это мир», «Мира и брат-

ства оплот»), о Ленине («Мы — ленинцы», «Песня о Ленине», «Отец Ленин», «Нарисуй его портрет»), о молодежи («Комсомольская мечта», «Марш студентов», «Современнику») и т. д. Им создано большое количество любовно-лирических песен и романсов, свыше 50 детских песен, также очень разнообразных по содержанию, и, наконец, около 10 обработок народных песен для хора или голоса с фортепьяно.

Сильнейшая сторона музыки А. Малдыбаева — ее мелодичность, напоенная ароматом народной песенности. Его музыкальные образы глубоко народны по содержанию, по художественным средствам, вдохновлены родным фольклором.

Иногда он основывает песню на попевке, фразе, непосредственно заимствованной из этого фольклора. Например, начальное мелодическое построение песни «Кызыл жоолукчан» представляет собой главную тему кю «Кичине шынграма»; в «Песню победы» вкраплен наигрыш из кою «Кер озон», ария Искендера из «Аджал ордуна» содержит фрагмент из народной песни «Кара кез» и т. д.

Но в основном А. Малдыбаев создает оригинальный мелос, родственные связи которого с фольклором можно проследить на типичных для произведений народного творчества каденциях, маленьких интонационных ячейках, подчас еле уловимых, но чрезвычайно характерных поворотах мелодии, вызывающих знакомые ассоциации. Одна из арий Айчурек построена на мелодии песни «Аксыйнат». По-другому, лишь в виде отдельных элементов («жалобные» переходы голоса сначала на малую секунду, а потом на малую терцию) претворен этот же источник в песне «Ботокез», слушая которую мы вспоминаем «Аксыйнат», хотя мелодические связи между ними очень отдаленные.

Песни А. Малдыбаева приобретают народно-национальный характер благодаря знанию и острому ощущению композитором основ народного стихосложения, выработанных в народном искусстве принципов сочетания напева и стиха. Большое художественное смысловое значение приобретают у А. Малдыбаева традиционные цезуры (перед тремя последними слогами стиха), заполняемые выразительными вставными восклицаниями «Эй», «Ой», «Э» и т. п. Этот прием, заимствованный из

народных лирических песен, претворяется в песнях А. Малдыбаева талантливо, с тонким художественным расчетом.

Прошло 36 лет со времени появления первой песни А. Малдыбаева — «Акинай». Слагая ее, он не имел представления о музыкальной грамоте. Теперь композитор самостоятельно пишет музыку малых форм. Его сочинения начального и последнего периодов творчества значительно отличаются друг от друга по общему музыкальному уровню, масштабам, выразительным средствам. За это время выросла композиторская техника А. Малдыбаева, расширились музыкальные знания, творческие горизонты. По мере накопления творческого опыта, роста музыкального кругозора расширились и его связи с родным фольклором.

«Акинай» — строфическая песня, основанная на двух мелодических построениях (вопрос — ответ), которые при повторном проведении расширяются, интонационно несколько изменяются. В этом варьировании основной темы несомненно проявились творческая инициатива, талант автора, его стремление развить приемы народного песнетворчества. Но в основном «Акинай» сложена в типичных фольклорных традициях. Она связана с народной песней теснейшими узами, является как бы ее слепком. То же можно сказать почти обо всех ранних сочинениях А. Малдыбаева — «Прощание на заре» и др. Большинство произведений последнего периода отличается прежде всего развитыми формами мелоса, прообраз которых можно найти в музыкальной классике. Примером может служить одно из лучших сочинений А. Малдыбаева — проникновенный лирический романс «Разве можешь стать чужой», в котором ощущается чудесный аромат народной музыки и творчества Рахманинова, Чайковского. Как красив широко развернутый напев! Как логично, поступенно развивается он, достигает ярчайшей динамической и ладово-гармонической кульминации и снова возвращается к исходному спокойному регистру.

Тяготение к развитым формам, установление более разнообразных, тонких связей с народным творчеством, большой полет фантазии наблюдаются и в других сочинениях А. Малдыбаева. «Партия», «Ты — счастье мое», «Красавица Джамия», «Волнуюсь», «Письмо от любви»

мой» (написано в развернутой трехчастной форме) и т. д.

А. Малдыбаев — преимущественно лирик, воспитанный в атмосфере широкого народного мелоса, стихии пастушеских песен. В жанре лирических песен им созданы прекрасные образцы: «Луне», «Покорена одним», «Когда пленила меня», «Если хочешь знать», «Кому я скажу», «Ты сказала, не забудь», «Что тебе подарить?», «Разве можешь стать чужой?», «Ты — счастье мое» и другие.

Но композитор претворяет и другие пласты народного мелоса, например, игривую подвижную мелодику то частушечного, то речитативного характера. В этом стиле написаны преимущественно молодежные песни: «Красный платок», «Смотрины нареченной», «Друзья», «Дюрдана» и другие. Все они ажурны, изящны. Мелодические образы композитор особенно удачно претворяет, обращаясь к детской тематике. Многие детские песни А. Малдыбаева «Компартия биз менен», «Мына минтип», «Жимиш багым», «Жылдызым кулунум» — это настоящие жемчужины, сияющие ярким и в то же время нежным светом; некоторые детские песни — «Кимин», «Эй, пионер» носят боевой, маршевый характер; другие, наоборот, плавны, певучи — «Китеп», «Бешик ыр».

А. Малдыбаев — создатель нового для Киргизии песенного жанра, широких гимнических произведений, обогативших сокровищницу национальной музыки. Истоки этого творчества в зародыше можно найти в величавых интонациях героического эпоса. Композитор подметил их особенности и смело, с большой фантазией развил. К этому жанру относятся волевые, мужественные песни большого распева на темы современности: «Мечта», «Киргизстан», «Партия», «Земля отцов», «Вставай в ряды», «Ала-тоо», «Новогодняя» и другие.

Новаторство А. Малдыбаева выразилось в создании новых для музыкальной культуры киргизского народа песен-маршей, вдохновенных творчеством композиторов братских республик и основанных подчас на метрически четких инструментальных наигрышах. Правда, композитор, в силу традиций импровизационного народного песнетворчества, неожиданно нарушает равномерную метрическую пульсацию марша своеобразными переборами (вдруг проскользнет такт на 3/4 или 5/4 и т. п.) и внесет в движение музыки как бы временное «замеша-

тельство». Но есть у А. Малдыбаева и песни, строго выдержанные в стиле марша, динамического, волевого характера: «Красные конники», «Марш студентов».

Большинство песен А. Малдыбаева выдержало испытание временем. Многие из них — «Акинай», «Красный платок», «Красные конники», «Жизнь», «Акжибек», «Алымкан» и другие — не перестают звучать в республике на протяжении десяти — двадцати лет. Их поют на эстраде, в школе, в семье.

До сих пор речь шла о произведениях А. Малдыбаева, написанных им без соавторов. Но, как известно, помимо этого, он принимал участие в создании пяти киргизских опер — «Айчурек», «Патриоты», «Токтогул» (во всех четырех вариантах), «Манас», «На берегах Иссык-Куля», музыкальной драмы «Аджал ордуна», музыкальной комедии «Ким кантти», двух кантат, оратории и Государственного гимна Киргизской ССР.

Какова роль А. Малдыбаева в коллективном творчестве?

Он — автор мелодий всех этих произведений (за исключением тех редких случаев, когда он совершенно сознательно в интересах драматургии привлекал народный мелодический материал). Им сочинено, вероятно, около тысячи мелодий. Это поистине колоссальный творческий труд, требующий огромного напряжения фантазии и большого таланта. А. Малдыбаев обязан был много размышлять, чтобы не повторять себя, исходить из идейно-художественного замысла, драматургической концепции целого.

Вместе со своими соавторами А. Малдыбаев глубоко продумывал всю музыкальную драматургию спектакля и, в особенности, роль мелодического начала в этой драматургии. Вот что писал он о работе над оперой «Айчурек»: «Сочиняя мелодии для этого спектакля, я прежде всего внимательно обдумывал каждую роль, образ каждого персонажа, его взаимоотношения с другими героями и т. д. и старался уже в мелодии передать его характер» («Мой творческий путь», «Правда» от 6 июня 1939 года).

Роль малдыбаевского мелоса в киргизских операх — большая и интересная тема, требующая специальной разработки. В данном случае мы ограничимся изложением лишь некоторых наблюдений.

Было бы неправильным преувеличивать эту роль



(ведь разговор идет только о мелодии в опере). Нельзя недооценивать значения труда соавторов А. Малдыбаева, которые претворяют его мелос, владея арсеналом знаний и опытом, позволяющим им сочинять оперу, чего А. Малдыбаев один сделать не может. Но вместе с тем нельзя и преуменьшать места этого композитора в создании оперы. Прекрасно понимая ее специфику, он подчиняет свое творчество общим драматургическим задачам.

Мелодия А. Малдыбаева в опере — это меткая характеристика героя, ситуации, эмоциональной атмосферы. С образом манана Керимбая (в опере «Токтогул») неразрывно связывается коротенькая, но очень характерная, «угловатая» попевка, вложенная А. Малдыбаевым в уста этого персонажа. Для отважного вожака восставшего народа Искандера А. Малдыбаев находит героические, волевые интонации, величавые мелодии. Его ария «у позорного столба» (в «Аджал ордуна») передает сложную гамму человеческих переживаний: скорбь, раздумье, лирические чувства, героические порывы, негибаемую веру в грядущую революцию. Все эти настроения отражены в мелодическом языке композитора — богатом и отзывчивом на все происходящее в спектакле.

В «Аджал ордуна» есть сцена, во время которой восставший народ, преследуемый карателями, вынужденный покинуть землю отцов, прощается с родным Иссык-Кулем. Эту трагическую сцену нельзя смотреть и слушать без душевного волнения. В мелосе Малдыбаева она нашла свежее и смелое решение: в хоре и оркестре льется светлая, созерцательная мажорная мелодия, выражающая как бы несбывшуюся народную мечту и затаенную веру в светлое будущее, в счастье. А. Малдыбаев противопоставил этот светлый мелодический образ царящей на сцене сгущенной трагедийной ситуации и с помощью этого приема еще более обострил конфликт. Композитор несомненно проявил изобретательность, поступил как новатор.

А. Малдыбаев находит особые национально колоритные мелодические характеристики для положительных народных образов и для отрицательных персонажей. Он развивает акынские песенные традиции при обрисовке героев, связанных с этим пластом народной музыкальной культуры. Из этих истоков он черпает вдохновение, когда сочиняет мелодии для партий Токтогула (в одно-

именной опере) или колхозника Нурбая (в опере «На берегах Иссык-Куля»).

Музыкальный язык легендарных героев Манаса и Семетея содержит интонации эпоса. Юная шалунья Калыйман поет мелодии, близкие детским песням. Злые Чингожо и Чачикей, трусливый комичный Толтой, мудрый, степенный Бакай, пылкий Сапар, бесстрашный Манас, беззащитная, но верная своему чувству и долгу Зулайха, хищные Максуд и Керимбай, добрая старая Бурма — целая галерея оперных образов получила в мелосе А. Малдыбаева индивидуальное воплощение.

А. Малдыбаев занял в киргизской советской музыкальной культуре почетное место. Он — один из ее основоположников. Его песни, его мелодический дар оказали влияние на подрастающее поколение киргизских композиторов. Как часто в их творчестве мы узнаем малдыбаевские приемы, образы! Под их воздействием совершались изменения и в народной музыке. Мы не раз записывали видоизмененные песни А. Малдыбаева, которые бытовали уже как народные. И неоднократно в новых народных песнях, в творчестве мелодистов мы узнавали интонации, мелодические обороты, настроения, навеянные тем же источником — чистым, полноводным, как хрустальные горные потоки.

### III

### ПЯТЬ ДУНГАНСКИХ ПЕСЕН

В 1940 году во время поездки в Киргизию мне довелось побывать в дунганском колхозе и записать на фонограф несколько песен. Они привлекли мое внимание высокой поэтичностью музыки, богатым содержанием, то уводящим нас в далекое прошлое Китая, то отображающим его героическое сегодня и навеянным нашей социалистической действительностью.

Песня заставила пристальнее ознакомиться с жизнью этого народа. И тогда открылся глубокий смысл этих песен: они зазвучали, как живые свидетели страданий и многовековой борьбы народа, его неслышимой веры в светлое будущее.

Основная масса дунган—около четырех миллионов—живет в северо-западных провинциях Китая<sup>1</sup>. В СССР расселены они компактными массивами в Казахстане и Киргизии (возле Пржевальска, Токмака, по Чуйской долине и в других местах). Дунгане говорят на китайском языке (северное наречие). Вся их культура, искусство, быт неразрывно связаны с традициями и культурой Китая. Но дунгане не конфуцианцы, а магометане, что наложило особый отпечаток на некоторые стороны их быта.

История появления дунган в России такова. Эксплуатируемые китайскими купцами, чиновниками, местными феодалами, маньчжурской военщиной, дунгане неоднократно поднимали восстания против угнетателей. Крупнейшее из них вспыхнуло в 1862 году, охватив ки-

<sup>1</sup> Сведения заимствованы из труда Г. Г. Стратановича о дунганах Киргизии, хранящегося в фондах Академии наук Киргизской ССР.

тайские провинции Шэньси, Ганьсу и затем перекинувшись в Синьцзянь. В восстании приняли участие массы мусульманского населения Западного Китая (дунган, уйгур). С переменным успехом длилось оно около 15 лет. Но, в конце концов, при помощи англичан оно было подавлено, и над повстанцами учинена жестокая расправа.

Спасаясь от преследователей-карателей, часть дунган устремилась в принадлежащий России Восточный Туркестан. Сюда же бежал один из популярных вождей восстания — Бый Янь-ху, о котором до сих пор поются песни в народе.

Наши, советские дунгане являются потомками этих переселенцев. Их жизненный уклад и культура подвергались большим изменениям. Совершенно отжили уродливые обычаи старого феодального Китая вроде ношения косы мужчинами, заковывания в колодки ступней ног у женщин и т. д. Колхозный строй революционизировал многие стороны быта дунган. У них появились новые песни на актуальные темы нашей действительности, но наряду с этим сохранились и образцы старинной песенной культуры, вынесенной еще из Китая.

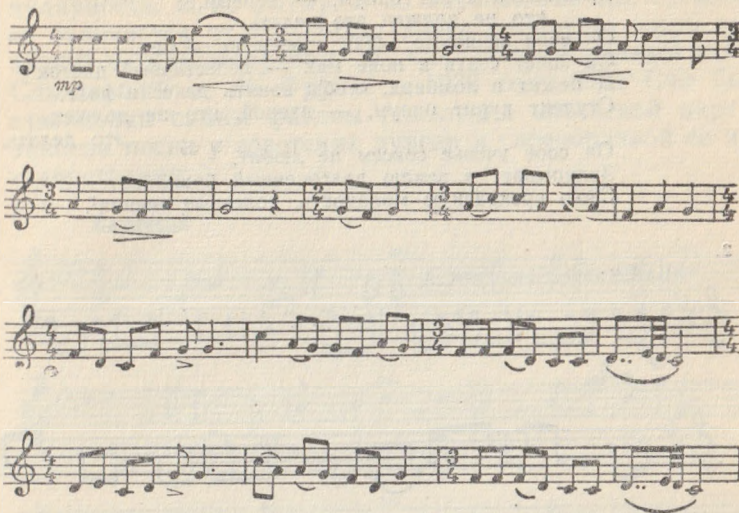
К числу древних музыкальных памятников прошлого, по-видимому, относится популярнейшая песня «Мын Жа-ню»<sup>1</sup>, запечатлевшая исторические события конца III века до нашей эры, а именно — строительство Великой Китайской стены. Песня эта основана на народной легенде о крестьянке по имени Мын Жа-ню, муж которой в числе других был насильно угнан на строительство стены. Не выдержав непосильного труда, он погиб, и труп его был замурован в стену. Горько плакала овдовевшая Мын Жа-ню, и от слез ее рухнула Великая Китайская стена.

Песня эта записана нами от 56-летнего певца Джон Хо Джоншоло — в прошлом участника дунганского ансамбля, существовавшего во Фрунзе до Великой Отечественной войны. Мягкая, плавная мелодия ее льется спокойно, повествовательно, с оттенком созерцательности и грусти:

<sup>1</sup> Популярность ее подтверждается опросными данными и фактом записи ее Кл. Корчмаревым (в ином варианте) в другом районе Киргизии (см. «Советскую музыку», 1937, № 3).

1.

Плавно, мягко



Вторая песня — «Ши бу-ге», повествующая о совсем недавних временах, обращена против империалистических разбойников, хозяйничавших в Китае.

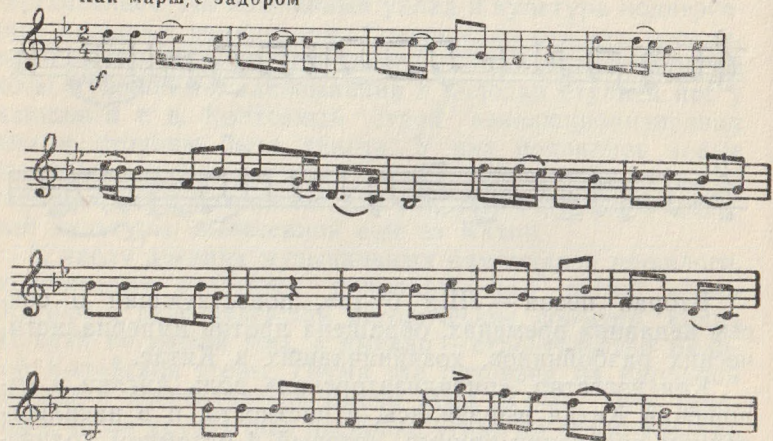
Как известно, «цивилизаторская» роль Англии в отношении Китая выразилась, в частности, и в насильственном внедрении опиума, который в огромном количестве ввозился в Китай в XIX веке. Опиум доставлял английским капиталистам огромные барыши, для китайцев же он стал национальным бедствием. В Китае неоднократно принимались различные меры к ограничению ввоза опиума. Но меры эти всегда оказывались недействительными. Опиум ввозился и контрабандой, и под прикрытием английского флота. На этой почве между Китаем и Англией возникли так называемые «опиумные войны» (первая из них началась в 1839 году).

Записанная от того же певца песня «Ши бу-ге» — один из образцов антианглийских, антиопиумных песен. В первом же куплете англичане именуются истинными виновниками народного страдания. Далее в песне говорится о вреде, который приносит курение опиума крестьянину, торговцу, чиновнику, студенту, бедняку, отцу,

брату и другим. Отсюда и название песни «Ши бу-ге», то есть «десять нельзя», «десять запретов»:

Крестьянин курит опиум, — первый,  
кто не должен это делать.  
Он свои зерновые злаки совсем не любит,  
Он хочет сеять в поле мак — лепестковый цветок  
И бежит в ломбард, чтобы занять денег в долг.  
Студент курит опиум, — второй, кто не должен  
это делать.  
Он свое ученье совсем не любит,  
Закапывает в землю драгоценный бриллиант:  
Свою прекрасную молодость, полезные знания!

2.  
Как марш, с задором



В 1931 году начинается японская интервенция в Китае. Японцы захватывают Маньчжурию. В народе организуется сопротивление иноземным поработителям. Борьбу за национальную независимость Китая возглавляет его коммунистическая партия, ныне вдохновитель и руководитель Китайской Народной Республики.

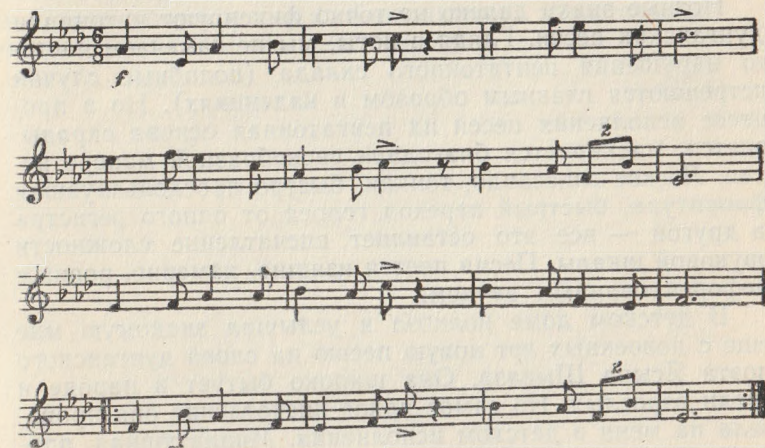
В партизанских отрядах зарождаются первые новые патриотические песни Китая, ставшие боевым оружием китайского народа в борьбе за независимость<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Из труда Х. Ю. Юсупова «Восстание дунган в северо-западном Китае и переселение их в Семиречье (1866—1890)». Фонды Киргизской Академии наук.

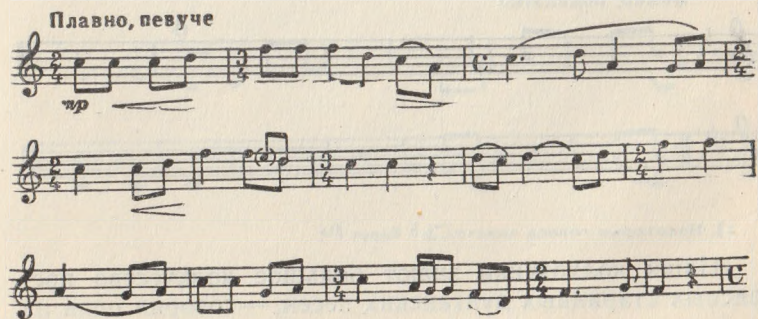
<sup>2</sup> Предисловие китайского поэта Эми Сяо к сборнику «Китайские народные песни», Музгиз, 1939.

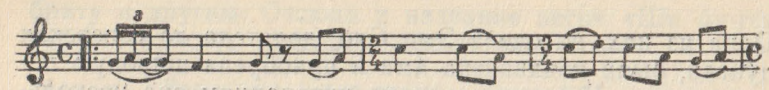
Одна из них, на слова Эми Сяо, долетела до советских дунган, была подхвачена ими и приобрела широкую популярность. И по ритму, и по интонациям она несколько отличается от опубликованного варианта: здесь она звучит не маршеобразно, а как величественный гимн. Слышавший ее во Фрунзе в 1938 году Эми Сяо был взволнован самим фактом появления китайской партизанской песни у советских дунган и своеобразной ее интерпретацией:

3. Величаво



В дунганском колхозе мною записаны также мягкие лирические песни, в том числе прекрасная, выходящая подобно хмелю, «Молизы хуаг» с новым советским текстом:





вариант трех последних тактов



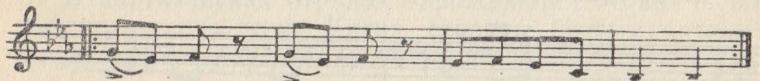
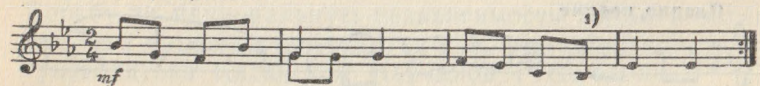
Нотные знаки далеко не точно фиксируют интонации дунганских песен. Глядя в ноты, мы не замечаем часто нарушения пентатонного склада (подобные случаи встречаются главным образом в каденциях). Но в процессе исполнения песен их пентатонная основа скрадывается, маскируется благодаря своеобразной манере пения. Легкое глиссандо, тонкая, быстро проскользнувшая фиоритура, быстрый переход голоса от одного регистра в другой — все это оставляет впечатление сложности звуковой шкалы. Песня поется изящно, камерно, ровным нефорсированным звуком.

В детском доме колхоза я услышал знакомую мне еще с довоенных лет новую песню на слова дунганского поэта Ясыра Шываза. Она широко бытует в народе и среди взрослых. Но самое яркое впечатление она произвела на меня в детском исполнении. Миниатюрная, простая, искренняя и теплая, в устах детей она зазвучала наиболее убедительно.

Пели они ее звонко и с большой радостью:

5

Бойко, подвижно



1) Некоторые голоса вместо С<sub>4</sub> b берут Р<sub>4</sub>

«Наши колхозники знают большое количество прекрасных старинных дунганских песен, — говорил один из

наших собеседников в колхозе. — Много надо валиков, чтобы все их записать фонографом. Но мы создаем и новые, советские песни, а для их записи валиков уже не хватит!!!».

Дунгане в Киргизской ССР составляют лишь около одного процента всего населения республики. И тем не менее их музыка не утратила своей самобытности. Дунгане хранят лучшие традиции своей прошлой культуры и творят вместе с другими народами новую культуру, национальную по форме и социалистическую по содержанию. Маленький народ, в прошлом оторванный от родной земли и обреченный на вымирание, нашел в Советском Союзе новую родину, благодатные, живительные источники, питающие его вдохновение.

## СТАРОЕ И НОВОЕ В НАРОДНОМ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВЕ

В журнале «Советская музыка» за 1951 и 1952 годы опубликован ряд статей, посвященных песенному творчеству советского народа. Написаны они авторами, непосредственно занимающимися собиранием и изучением народного песнетворчества. Их высказывания основываются на личных наблюдениях, их выводы и обобщения опираются на фактические данные опыта.

Характерно общее для всех этих статей признание того положения, что современная народная песня создается на основе лучших художественных традиций народного искусства прошлого, но что, с другой стороны, старинная песня, играющая огромную роль в современном музыкальном быту народа, не остается застывшей, а подвергается изменениям. В этом процессе нового песнетворчества проявляется закон развития: одно, отжившее свой век, отмирает, другое — видоизменяется, нарождается вновь.

Конечно, отмирание старого и рождение нового происходит здесь в своих особых, специфических формах. К трем важным выводам приходишь после прочтения этих статей.

Первое. Возникновение современной песни, обогащение, переосмысливание старых образцов народного творчества — это взаимосвязанные явления, это две стороны одного и того же процесса. «Повсюду создаются новые песни, отображающие мысли и чувства народа, строящего коммунизм. Одновременно в музыкальном быту народа происходит процесс творческого переосмысливания и критического отбора произведений фольклорного наследия»<sup>1</sup>.

1. Г. Цитович. «Народная песня в современном быту белорусов». «Советская музыка», 1952, № 7, стр. 54.

Второе. Эти изменения в различных жанрах фольклорного наследия проявляются неодинаково, неравномерно — в одних случаях более, в других менее интенсивно. Заслуживает резкого осуждения нигилистический взгляд на старинную песню, которая якобы исчезла или исчезает из народного быта. В народе и поныне бытуют многие прекрасные старые песни. Они живут и будут жить, и процесс их шлифовки не прекратился до сих пор. В них отмирают, изменяются одни элементы, черты, признаки и нарождаются другие.

Третье. Народная музыка — основа нового песнетворчества, богатая почва, питающая профессиональное музыкальное искусство. Означает ли это, что она представляет собой некий «сплошной поток», в котором нельзя отделить отсталое от прогрессивного, архаическое от актуального? Г. Цитович пишет: «Еще и сегодня можно записать архаические мелодии обрядовых песен, восстановить некоторые обряды календарного и семейного циклов с подробностями, не зарегистрированными даже в трудах и материалах дореволюционных фольклористов. Однако эти фольклорные древности, за немногими исключениями, утратили в наши дни свое значение для массовой исполнительской практики»<sup>2</sup>. Свадебные старинные песни «сохранились лишь в памяти отдельных пожилых исполнительниц»<sup>3</sup>. Протяжные «гамаюнские» напевы на Урале «помнят только отдельные старики»<sup>4</sup> и т. д.

В музыкальной фольклористике неоднократно поднимался вопрос о необходимости анализа народной песни в историческом аспекте. Еще в конце прошлого века Н. Филиппов писал: «Новые времена и новые птицы; новые птицы и новые песни, которые никакое горячее и даже искреннее осуждение из народной жизни не изгонит, пока они сами не отживут свой век и не заменятся какими-нибудь иными. Такая смена вполне естественна, и возражать против нее по меньшей мере смешно и бесполезно»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> А. Кудышкина. «К вопросу изучения современной народной песни», «Советская музыка», 1951, № 11, стр. 60.

<sup>4</sup> Н. Жемчужина и Н. Колпакова. «Народные песни Урала». «Советская музыка», 1952, № 7, стр. 90.

<sup>5</sup> Н. Филиппов. «Современные песни». «Русская музыкальная газета», 1896, № 12.

Исключительно велико значение деятельности А. Серова, в трудах которого русская народная песня стала «предметом науки». Идя по его стопам, П. Сокальский уже ставит своей задачей проследить развитие песенного звукоряда. С. Рыбаков ищет старые и новые пласты в мелосе оренбургских татар и т. д. В наши дни А. Долуханян, изучая армянскую песню, пришел к заключению, что «советская армянская народная песня смело раздвинула узкие рамки бытовавших ранее ладов»<sup>1</sup>. А. Кенель, Т. Шейблер подмечают аналогичные явления в хакасской и кабардинской музыке. Но встречаются еще и боязливые музыканты, предпочитающие избегать постановки таких вопросов и рассматривающие все старинное народное музыкальное творчество со всеми его нормами как некую незыблемую данность, в которой ничто никогда не изменяется (мы имеем в виду только изустное бытование песни в народе и не распространяем все эти положения на композиторское творчество).

Мы гордимся трудами наших соотечественников, деятелей советской музыкальной фольклористики А. Кастальского, У. Гаджибекова, Д. Аракишвили и др. Они устанавливали теоретические основы народной музыки, уяснение которых способствовало успешному развитию советских национальных музыкальных культур. Однако некоторые их положения нуждаются в исправлениях и дополнениях. В частности, их выводы надо проверить с точки зрения тех изменений, которые произошли в народном творчестве в наше время. Может быть, некоторые приемы в русской народной песне, рассматриваемые ранее А. Кастальским как «ухищрения культуры», стали типичным признаком этой песни? Может быть, надо снять «запрещения» с некоторых мелодических ходов, наложенные на них У. Гаджибековым? Ведь и Д. Аракишвили, кажется, теперь несколько иначе, чем раньше, расценивает роль терцового трезвучия в грузинской народной гармонии.

Перед нами сборник избранных русских советских народных песен, подготовленный к печати С. Аксюком<sup>2</sup>.

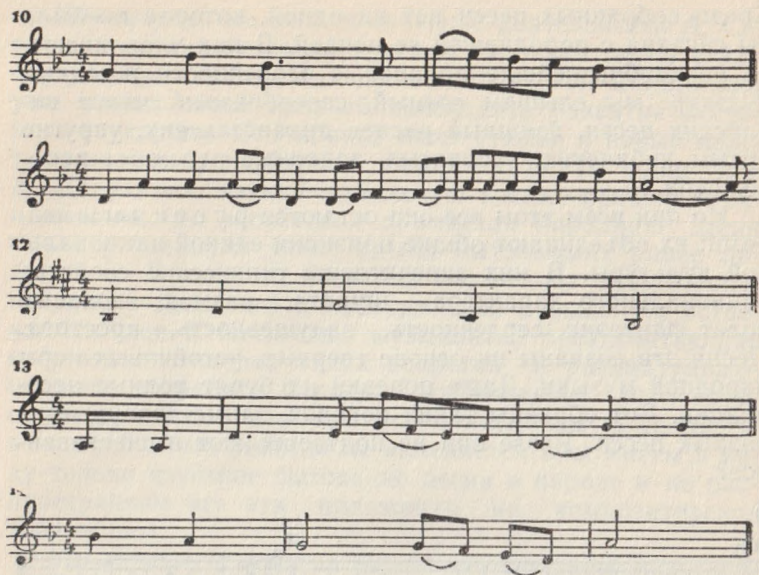
<sup>1</sup> А. Долуханян. «Современные армянские народные песни». «Советская музыка», 1949, № 12, стр. 93.

<sup>2</sup> «Современные народные песни». Изд. Музфонда СССР. 1952.

Среди собранных песен нет ни одной, которая не была бы связана с породившей ее почвой. В них улавливаются разнообразнейшие локальные особенности песенных культур: мы слышим сочный, своеобразный мелос сибирских песен, изящный распев архангельских, упругие ритмы кубанских, узорчатые, задорные переливы воронежских...

Но при всем этом все они остаются русскими и песнями: их объединяют общие признаки единой национальной культуры. В них запечатлены типические свойства национального характера — широта, размах, вольный полет фантазии, сердечность, задушевность, простота. Песни эти созданы на основе твердых, устойчивых норм народной музыки. Даже попевки их будят родные ассоциации. Вот образцы таких попевок, заимствованные из разных песен. Разве они не подтверждают вышесказанное?





В этих мелодических попевках — душа песни. В них заключены характерные черты художественного образа. Они служат центром притяжения и организующей силой музыкального материала. Мы слышим в них отзвуки знакомых песен «Я вечер млада» (2), «Катенька веселая» (3), «Вдоль по линии Кавказа» (1), «Последний нынешний денечек» (4), «Есть на Волге утес» (9 и 12), «Солнце всходит и заходит» (7), «За рекой, на горе лес зеленый шумит» (14). Порой они напоминают народные первоисточники и порожденные ими песни советских композиторов. Напев 10 вызывает в памяти мелодии народной песни «Ой, при лужку, при лужке» и песни «Шли по степи» из оперы И. Дзержинского «Полная целина». В попевке 11 ощущается родственная связь с песней «Нас побить, побить хотели» А. Давиденко.

Многообразны лады песни. И в этом отношении советские народные песни обнаруживают прямую преемственность традиций народно-песенной классики. В них, пожалуй, наиболее заметно представлены мажор с пониженной седьмой ступенью и натуральный минор, т. е. те лады, которые в русских песнях были отмечены почти всеми фольклористами. Кроме того, встречаются

мажоро-минор, мажор с повышенной четвертой ступенью, минор с повышенной шестой, мажор с переменной, т. е. повышенной и пониженной седьмой ступенью и др.

Особенно богаты современные песни всевозможными «временными перестройками» звукорядов, ладовыми отклонениями, подчас очень смелыми, неожиданными. Эти сдвиги связаны с появлением интереснейших каденций, по которым так легко узнать русскую песню. Мелодия вдруг как бы вырывается из сковывающих ее «нормативов» лада и неожиданно останавливается то на второй, то на шестой, то на пятой ступени мажора или — что производит еще более яркое впечатление — на седьмой ступени натурального минора.

Как красиво сочетается в песне «Эх поля, да вы поля» мажор с одноименным минором! Как остро сопоставляются в ней ми-бемоль и ми-бикар! Как величава, колоритна ее финальная каденция!



Каких бы элементов музыкальной речи мы ни коснулись — мелодии с ее подголосками, ритма, метра и т. д., мы всегда обнаружим, что все эти элементы в новых песнях продолжают развивать устойчивые художественные традиции прошлого. Эти традиции особенно отчетливо улавливаются не в записях, а во время исполнения песен русскими народными хорами, которые поют их, как писал В. Стасов, «со всею правдою, капризностью, неправильностью... со всеми изменениями в количестве персонала поющих, из которых одни вступают и приступают, другие замалчивают на несколько секунд и вступают, когда сами захотят, третьи, не переставая, все вре-

мя ведут свою музыку, а также со всеми переменами в ритме, движении, даже настроении, которые присущи людям живым...»<sup>1</sup>.

Однако народ-творец подходит к своим художественным традициям не с одинаковой меркой. Он критически отбирает их. В этом строгом отборе проявляется активное, творческое отношение народа к своему песенному наследию.

Среди просмотренных песен мы не нашли ни одной мелодика которой завязывалась, организовывалась бы вокруг архаических песенных первоисточников. Об этом говорят приведенные выше попевки. Все они связаны с активно бытующими мелодическими оборотами и интонациями, воскрешающими в памяти живые песенные образы, любимые нами с детства. Новая, советская песня основывается на тех старинных мелодических образцах, которые открывают путь новому развитию мелодии. К этому выводу можно прийти, если даже рассматривать одни приведенные выше попевки. Многие из них как темы могут лечь в основу и крупных произведений профессиональной музыки.

Стремление в новых народных песнях к развитым мелодиям очевидно. Об этом говорят сами мелодии песен. Прекрасным примером мастерского владения методом развития может служить песня «Я пойду, пойду», которая вся выросла из короткого начального запева. В своей обработке этой песни Д. Кабалевский чутко подметил и талантливо претворил творческий прием народа-композитора<sup>2</sup>.

А. Кастанальский на множестве примеров доказал большую роль «трихордовой системы» в русской народной песне (трихордовая ячейка — малая терция плюс большая секунда сверху или снизу). Он утверждал также, что она — памятник определенного исторического этапа развития этой песни. Трихордовость в своем обнаженном виде или в тех или иных реминисценциях встречается и в современных песнях. Особенно заметна она в каденциях. Но, несомненно, роль ее уменьшается или, точнее говоря, из этого трихордового музыкального зер-

на в современных песнях вырастают новые мелодические образования. При этом ярко проявляется уже не кварто-квинтовое, а терцовое гармоническое мышление в народном творчестве. Терцовая природа скрытых гармоний явственно выступает во многих из приведенных попевок.

Очень своеобразна метрика новых песен. В них встречаются колоритные тактовые «перебои», сложные размеры, придающие напеву гибкие, лишённые квадратности очертания. Да, это те замечательные, выразительные «неправильности», которыми восторгался В. Стасов, это тот «русский размер старинных песен», которому «божественно подражал» М. Глинка.

Интересны изменения в области лада. Помимо того, что новые песни обогащаются благодаря проникновению в быт народа ладов профессиональной музыки, в них происходит также развитие традиционных народных ладов; при этом в новых песнях наблюдается выявление «внутренних возможностей» лада, его большая динамизация. В этих песнях мало ладовой статики, много движения. К примеру, в песне «Эх, поля, да вы поля» показываются следующие стороны лада: мажорная доминанта — до, мажорная тоника — фа, шестая минорная — ре, минорная доминанта — до. В последних тактах эта минорная доминанта утверждается как вторая тоника. В этом сопоставлении: мажорная доминанта — тоника — минорная доминанта — заключен ладовый смысл песни. Замечательно раскрывается лад в песне «Я пойду, пойду»: здесь утверждаются минорная тоника, потом мажорная третья ступень, далее тоника как доминанта к субдоминанте, субдоминанта и от нее возвращение к тонике. И в первой и во второй песне такие многообразные сопоставления подчинены логике лада.

Иногда, задавая вопрос, что же новое появилось в языке современных народных песен, ожидают, что речь пойдет о каких-то музыкальных элементах, абсолютно не схожих со старой народной песней. На этот вопрос хочется ответить так: новы в современных песнях прежде всего те элементы, которые, вырастая на почве народных художественных традиций прошлого, вобрав в себя наиболее ценные, прогрессивные черты старинной песни, являют собой в то же время смелое, новаторское развитие этого наследия. Но одной этой констатации было бы

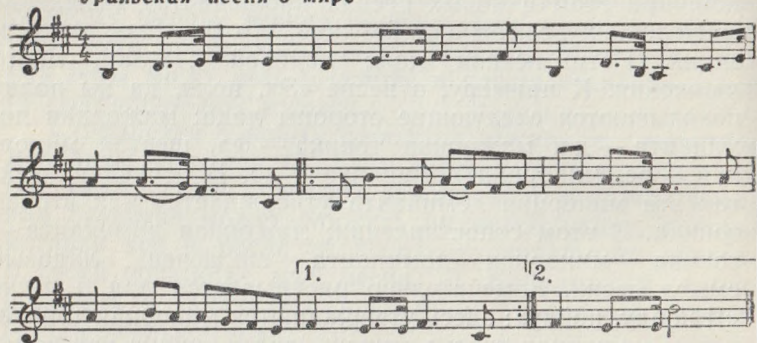
<sup>1</sup> В. Стасов. Письмо к Е. Лиевой. Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. II, 1911, стр. 384—385.

<sup>2</sup> См. эту обработку в нотном приложении к журналу «Советская музыка», 1952, № 4.

недостаточно. Новое в народной советской песне формируется также из нового материала, проникающего в современный музыкальный быт из других источников — из классической музыки, из песенного творчества советских композиторов, из искусства братских народов и т. д.

В рассматриваемом сборнике избранных песен обращают на себя внимание некоторые образцы, в которых отчетливо ощущается влияние песенного творчества современных композиторов. Таковы, например, современные народные песни о мире: они сложены в стиле маршевых боевых песен. Ритм их упруг, метрика чеканна, мелодика динамична. Их распевность иная, нежели в лирических песнях. Образ лаконичен, плакатен. Многими своими сторонами они свидетельствуют о появлении в современной народной песне качественно новых признаков, нехарактерных для старинной народной песни. Вот мелодия одной из этих песен о мире:

3. Уральская песня о мире



Думается, что композитор или музыковед, желающий получить представление о характере современного народного творчества, должен хорошо знать старинную народную песню. Без этого он не почувствует красоты, колорита песни, не воспримет новых тенденций ее развития. Но этого, конечно, мало: надо глубоко изучать и современное песнетворчество.

Изучая, пропагандируя эти ростки нового, мы расширяем путь для дальнейшего подъема массовой музыкальной культуры, вступающей в эпоху могучего расцвета.

## НОВЫЕ ВРЕМЕНА — НОВЫЕ ПЕСНИ

В богатейшей песенной культуре наших народов за годы Советской власти произошли коренные изменения. Песнетворец — народ выступил как смелый новатор, пересматривающий свои прежние художественные традиции, обогащающий их новым жизненным содержанием.

В различной национальной форме во многих старинных народных песнях находило выражение общее идейно-эмоциональное содержание, порожденное тяжелыми условиями жизни народа в прошлом. Социальный гнет, подневольный труд, рабская доля женщины, жестокие нравы и обычаи феодально-помещичьего и капиталистического быта — все это нашло широкое отражение в песнях. Повсюду звучали песни горя и нужды. Сколько вдохновенных строк посвятили Пушкин, Гоголь, Некрасов, Янка Купала, И. Чавчавадзе и другие поэты и писатели старинным песням о тяжелой доле, от которых «закипало на сердце и поднимались к глазам слезы» (Некрасов)!

Условия народной жизни в дореволюционной России оказали влияние не только на содержание песен, но и на характер их исполнения. Знакомясь с нотной записью того или иного напева, сделанной 40—50 лет тому назад, и слушая этот напев теперь в живом исполнении, невольно задаешь себе вопрос, почему песня, отнюдь не тоскливая по содержанию, производила в прошлом такое тяжелое впечатление. Очевидно, тогда народ пел свои песни иначе, с другими оттенками.

К сожалению, мы не можем непосредственно сравнить живое звучание старинных песен, исполнявшихся 50 лет тому назад, с современным. Звуковые записи либо отсутствуют, либо очень несовершенны. Однако описания современников позволяют утверждать, что интерпретация старинной народной песни претерпела значительные изменения, что, к примеру, русская песня «Горы Воробьевские», грузинская «Оровела», казахская «Элимай», белорусская «Перепелочка» и т. д. в прошлом были насыщены тяжелыми настроениями гораздо больше, чем это можно предположить по их современному звучанию.

М. Горький говорил на съезде писателей: «Очень важно отметить, что фольклору совершенно чужд пессимизм, невзирая на тот факт, что творцы фольклора жили тяжело и мучительно — рабский труд их был обесмыслен эксплуататорами, а личная жизнь — бесправна и незащищена». Этого пессимизма нет и в старинной песне о тяжелой доле. Более того, старинные песни были очень разнообразны. Они включали образцы грустно-эпического характера. Народ создал песни протеста, проникнутые духом борьбы. В свете этого все вышеупомянутые суждения о народно-песенной культуре прошлого могут показаться как будто ошибочными. Но это не так.

Пушкин, Гоголь, Тургенев в своих характеристиках старинных песен опирались на объективную действительность. Они верно подметили то, что составляло основной слой народно-песенной культуры прошлого, придавало ей характерную окраску. Грустные, тоскливые звучания слышались чаще других в прошлые времена. Тяжелые вздохи «ох», «эх», «ах», «эх да», «ой да» пронизывали мелодический узор песен самого различного содержания, пел ли певец о жалобе бедняка на свою судьбу, о разлуке, о горе-злосчастье или о соловушке, о калинушке...

Кто, знающий современный песенный быт русского, украинского, белорусского, молдавского, казахского, грузинского села, найдет правомерными приведенные выше характеристики, имеющие пятидесятилетнюю, а то и большую давность? Совершенно иные определения и эпитеты приходят сейчас на ум, когда мы знакомимся с песнями советского народа.

Горький говорил, что у нас «даже пейзаж страны резко изменился, исчезла его нищенская пестрота, голубоватая полоска овса, рядом с нею — черный клочок вспаханной земли, золотистая лента ржи, зеленоватая — пшеницы, полосы земли, заросшей сорными травами, а в общем — разноцветная печать всеобщего раздробления, разорванности...

Мы живем в эпоху коренной ломки старого быта, в эпоху пробуждения в человеке его чувства собственного достоинства, в эпоху сознания им самого себя, как силы действительно изменяющей мир»<sup>1</sup>.

В Москве прошли десятки декад и смотров музыкального искусства народов СССР; ежегодно по всей стране организуются сотни и тысячи праздников городской и сельской музыкальной самодеятельности.

Во всем этом огромном многонациональном хоре мы слышим столько радости, счастья, веселья, героики, светлой лирики, что старые представления о характере народно-песенных культур оказываются уже непригодными. Коренным образом изменился идейно-эмоциональный облик песенного быта народов. Обобщенный образ его лучше всего определяет сам народ, называющий распеваемые им теперь песни «вольными», «песнями счастья». «Пусть сильнее звучит бодрая песня народа-творца в городах и селах нашей необъятной страны, на великих стройках коммунизма», — пишет «Правда»<sup>2</sup>.

Смелая творческая инициатива народа выразилась и в реконструкции старинных, и в создании новых песенных жанров. Что же происходит сейчас со старинной песней?

Из музыкального быта народов нашей страны исчезают песни, идейно-эмоциональное содержание которых находится в противоречии с морально-политическим обликом советского человека. Не поет народ уже заувывных песен рекрутов о горькой доле-злосчастье, обрекавшей юношу на тяжелую службу царскую. Не услышишь теперь плача девушки, насильно отдаваемой

<sup>1</sup> М. Горький. Советская литература. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года. «Советский писатель», М. 1953, стр. 711—712.

<sup>2</sup> Передовая статья газеты «Правда» от 13 декабря 1951 года.

замуж за старого, нелюбимого, да богатого. Советские люди (даже среднего поколения) не только не поют, но и не знают духовных стихов, зикров, песнопений траурного периода Мухаррама, репертуара всевозможных шаманов, каландаров, кульпенде, бюбю и т. п.

Есть слой песен, преимущественно обрядовых, находящихся в стадии отмирания. Вряд ли, например, колядки и щедривки, в которых говорится о мифических существах Каледа, Усень и Плуга, могут быть сейчас популярны в народе, как и песни, сопровождавшие всевозможные гадания и заклинания.

Уходят в прошлое и песни, в которых отражены тяжелые условия труда, ныне забытые. Киргизская песня молотьбы «Оп Майда» была порождена примитивнейшими условиями крестьянского хозяйства, в котором зерно обмолачивалось копытами лошадей. Конечно, эта песня не найдет себе места на колхозном току, где работает машина с механическим двигателем, или на поле у комбайна!

Переосмысливаются не только песни, но и отдельные мотивы бытующих песен. Обновляются, облагораживаются старинные лирические песни народов Советского Востока, в которых раньше часто звучали чувственные, эротические мотивы, проникшие из придворно-феодалного песенного быта. Несравненно возвышеннее, поэтичнее представляется чувство любви в устах современных народных певцов. Известный азербайджанский певец Сеид Шушинский спел пишущему эти строки народную любовную песню с новыми словами. Любовь раскрыта в этих словах «благороднее, чище», — так объяснил певец причину сделанной им замены текста песни.

Изменения происходят и в области эпической поэзии. Так, советские акыны и ашуги выбрасывают из эпических сказаний «Кер-оглы», «Ашик Кериб» и др. эпизоды, характеризующие в той или иной степени героев эпоса как носителей религиозно-мистической идеи. Великий киргизский акын Токтогул Сатылганов исполнил поэму «Кедей кан» в редакции, наиболее рельефно раскрывающей демократические черты героя. Процесс шлифовки народом старых песен приобретает различные формы и выражается подчас в полном переосмыслении некоторых традиционных жанров.

Русская величальная песня получила в наши дни новую «путевку в жизнь». Она бытует теперь не в связи со свадебным обрядом, а как песня, в которой восхваляется и величается доблесть лучших советских людей. Происходит известное обновление текста, часто и мелодии (об этом ниже). Она, по существу, меняет свой жанровый облик, становится родоначальницей нового, возникшего в наших условиях, жанра песен-величаний.

Можно привести в качестве примера песни-восхваления — гезаллеме у ашуггов, мактоо (или мактау) — у акынов. Эти певцы уже настолько прочно освоили новое значение величального жанра, что он и не мыслится ими теперь вне нового, социалистического, содержания. Акыны в колхозах, на тоях, на собраниях прославляют в форме мактоо трудовые подвиги рабочих, колхозников, славят Коммунистическую партию и Советскую Родину.

Лирический мелос служит первоисточником для новых песен различных жанров. У всех народов наблюдается тяготение к созданию гимнических песен. Возникают они также на основе претворения популярных лирических напевов. Из тех же истоков черпает народ материал для популярного в наши дни жанра застольных песен. Часто переосмысливание жанра заключается лишь в сочинении новых слов к знакомому напеву и в новой его интерпретации.

Сочинение нового текста к любимому народному напеву — распространеннейшее явление. Пишущему эти строки не раз пришлось побывать в киргизских колхозах. Почти каждый из комсомольцев здесь знает и поет новые песни. Слова сочиняет сам исполнитель, либо заимствует их из школьных хрестоматий. Напев же представляет собой один из вариантов популярной мелодии.

Метод создания новой песни на основе использования широко известного традиционного напева был особенно распространен в первые годы революции, и применялся он главным образом в жанре частушки.

Частушка оказалась очень емкой, способной воплотить самые разнохарактерные темы, выдвигаемые действительностью. Это свойство ее определяется мелодическим материалом — очень известным, доходчивым, лаконичным. Русская частушка первых лет революции

оказала большое влияние на развитие нового песнетворчества и других народов. Под ее воздействием выдвинулись и отчасти сформировались заново такие песенные жанры, как коломыйки, лапар, токмак и т. п.

В песенных культурах всех народов СССР наблюдается тенденция к развитию распевного начала и уменьшению значения речитатива. Лирическая песня всегда была наиболее мелодична. Отсюда становится понятным стремление народных певцов облечь в лирическую песенную форму не только личные, но и гражданские мотивы. Демократическая устремленность акына Токтогула проявилась, в частности, и в том, что он стремился облечь свои стихи в близкие народу лирические песенные формы. Его песня «Алымкан» стала родоначальницей многих советских киргизских народных песен.


Нетрудно заметить, что в современном русском массовом быту все большее и большее место занимают песни мелодически развитые и выразительные. Речитативная эпическая или обрядовая попевка перестала быть значительным элементом в творчестве народных композиторов. Тяготение к широким мелодиям обнаруживается даже у певцов-сказителей, пользовавшихся раньше традиционными речитативными попевками.

Наряду со всем этим заметно стремление народных творцов и исполнителей песен придать мелодии большую упорядоченность, художественную организованность. Импровизационность, характерная для песнетворчества многих народов Советского Востока, начинает уступать место более строгим закономерностям музыкальной формы. Это, в частности, связано с развитием у этих народов культуры инструментального и вокального ансамблевого исполнения. Армянский ансамбль гусанской песни имени Саят-Нова поет песни гусанов Аваси, Шерама и многих других. Эти песни в коллективном исполнении приобретают новые черты, утрачивая ранее присущие им признаки импровизационности. Для тех, кто мог наблюдать в течение 10—15 лет за исполнением, например, ашуга Асада Рзаева, акына Алымкула Усенбаева, комузиста Ибрая Туманова и многих других народных музыкантов, становится очевидной их эволюция от импровизационности к большей стройности, законченности, выразительности формы.

Вдохновенна, красива старинная распевная лирическая русская песня. Она была и остается неисчерпаемой сокровищницей прекрасных мелодий — художественно выразительных, искренних, задушевных. Нет надобности доказывать, что она и теперь пользуется в народе огромной популярностью. Однако и в этой песне также происходят существенные изменения, вызванные самой жизнью. В старинной распевной русской песне постепенно отпадают элементы импровизации; остается распевная, она обогащается плодотворным воздействием широко проникающих в народ образцов классической музыки и творчества советских композиторов.

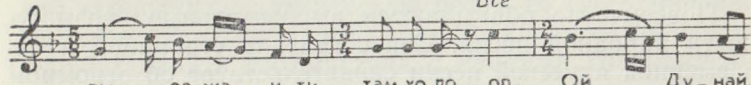
Автор настоящей статьи вырос в русской деревне, с детства любил и пел народные песни. Многие из них сохранились в его памяти в тех мелодических очертаниях, которые были прочно восприняты, а отчасти и зафиксированы в период первых лет революции. Помнится известная в нашей округе и исполнявшаяся тогда повсюду более или менее одинаково песня времен крепостного быта «Из боярских ворот». Вот как выглядела тогда ее мелодия:

1. *Adubato*  
Один



Из бо - яр - ских во - рот

Все



вы - ез-жа - и-ти там холо... оп. Ой, Ду - най,

мой Ду - най, вы - ез-жа - и-ти там хо - лоп.

Записанная в 1948 году от одной из участниц Всероссийского смотра колхозной самодеятельности, эта песня выглядела так:

2. **Равномерно. Плавно**

*Один*

Из бо - яр - ских во - рот

вы - ез - жа - ет там хо - лоп.

*Все*

Ой, Ду - най, мой Ду - най,

вы - ез - жа - ет там хо - лоп.

В какой-то степени различия этих вариантов можно отнести за счет локальных особенностей. Однако прежде всего они подтверждают изложенные выше соображения об эволюции мелодики старинных песен. Изменился не только мелос, но даже и язык песни: он приблизился к современному литературному языку. В напеве появились ладовая и метрическая определенность, четкость формы, большая выпуклость образа.

Повсеместно обогащаются выразительные возможности народной песни. Сопоставление старинной и современной якутской песни свидетельствует об огромном скачке, происшедшем в развитии диапазонов, звукорядов, ладов якутской народной музыки. Современная якутская песня иногда напоминает широкие диатонические русские напевы.

Народ вносит коррективы и в исполнение известных песен советских композиторов. Ярким примером этого являются записи песни «Катюша», сделанные в одном из южных колхозов Киргизии и в Баку. В первом случае «Катюша» в соответствии с музыкальными традициями киргизского народа превратилась в широкую, импровизационную по форме песню; во втором — «Катюша» была обработана гармонистом-азербайджанцем в виде метрически четкой лезгинки:

3. **Широко**

**Бойко. Подвижно**

В Казахстане была записана песня «На закате ходит парень». В ней, как известно, есть элемент секвентности, т. е. прием мелодического развития, распространенный у многих народов Востока. Казахские девушки, исполнявшие песню Захарова, нашли в ней секвенционно развивающуюся мелодическую ячейку; чуть изменив ее, они продолжили ряд секвенций и таким образом «породнили» эту русскую песню со своей народной мелодией. В их варианте песня Захарова оказалась переработанной в соответствии с нормами казахской народной музыки:

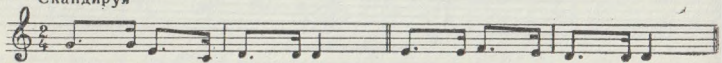
4.

В колхозных хорах Архангельской области зародилась песня «Дороженька». Выяснение ее биографии привело к заключению, что первоисточником для нее послужила песня композитора Н. Иванова. Часто в новые народные песни вплетаются фрагменты из песен совет-

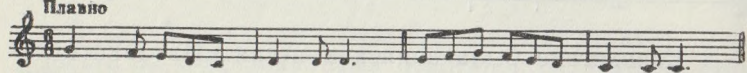
ских композиторов, получивших широкую популярность. Они оказывают воздействие не только на процесс шлифовки старинных песен, но иногда даже проникают в их мелодическую ткань в виде новых попевок.

Традиционная попевка, которой пользуются обычно азербайджанские ашуги при исполнении эпоса «Кероглы», значительно изменилась под воздействием ведущей темы одноименной оперы У. Гаджибекова. Постановка оперы «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, в которой широко использованы и развиты попевки эпоса «Манас», оказали воздействие на народную манеру его исполнения. Вот образцы традиционной речитации «Манаса» и видоизмененной — под влиянием оперных напевов:

5. Скандируя



Плавно



Мы помним, как исполнялась лет 25—30 тому назад украинская народная песня «Распрягайте, хлопцы, коней». Это была довольно широкая, плавная песня, в которой каденции прерывали равномерную метрическую пульсацию. В Краснознаменном ансамбле Советской Армии «Распрягайте, хлопцы, коней» была трактована как боевая песня с четким, энергичным движением. Она пользовалась неизменным успехом, и вскоре ее запели в самодеятельных кружках. Теперь эту песню и в народе поют, вопреки старым записям, оживленно, с ритмическими отклонениями, придающими ее звучанию более активный характер.

Народная песня не знает застывших форм, она развивается, обогащается, живет в постоянном взаимодействии с творчеством композиторов и поэтов, с музыкальной культурой братских народов. Русская песня вплотную соприкасалась с украинской и белорусской, украинская — с молдавской, белорусская — с литовской

и т. д. Можно привести многие сотни примеров, как под влиянием всех этих условий зарождались новые и изменялись старые песни.

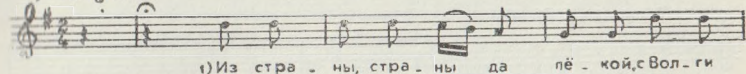
Кому не известна огромная роль Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Шевченко, Церетели, Туманяна, Абая в развитии народной песни?

Заслуживает специального исследования проблема обратного влияния композиторской музыки на развитие народной песни. В свое время поэт и критик А. Григорьев высказывал опасение, как бы мелодии из «Аскольдовой могилы» не вытеснили старинных русских песен — такую широкую популярность они приобрели в народе. Отголоски этой оперы звучат в деревне и в наши дни. Советский музыковед Л. Христиансен записал на Урале вариант известной песни Торопки.

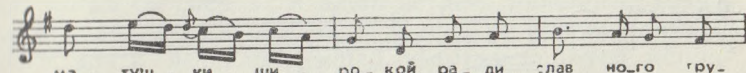
Сколько песен Варламова живет в народе в их оригинальном виде, а также в виде всевозможных переработок, сколько можно найти народных песен, содержащих отдельные варламовские мелодические обороты и попевки! Назовем «Не шей ты мне, матушка», «Соловьем залетным», «То не ветер ветку клонит» и другие.

Популярнейшая в прошлом студенческая песня «Из страны, страны далекой» сложилась на основе одноименного стихотворения Языкова и музыки Алябьева. Вот как выглядит мелодия этой песни у Алябьева и в народной переработке:

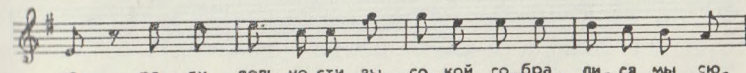
a) Allegretto



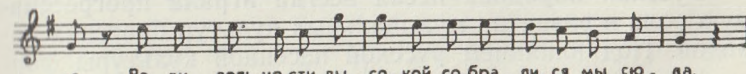
1) Из стра - ны, стра - ны да пё - кой, с Вол - ги



ма - туш - ки ши - ро - кой, ра - ди слав но - го гру -



да, ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю -



да. Ра - ди воль - но - сти вы - со - кой со - бра - ли - ся мы сю - да.



с.)

Из стра - ны, стра - ны да пё кой, с Вол - ги  
 ма - туш - ки ши - ро кой, ра - ди сла - во - го гру -  
 да, ра - ди воль - но - сти се - се лой со - бра - ли - ся мы сю -  
 да, ра - ди да. 2) Пьем на - в ре́д,  
 впе - ре́д, впе ре́д, впе - ре́д, впе - ре́д.

Поэзия и музыка русских классиков оказали плодотворное влияние на песенные культуры братских народов. Абай переводил на казахский язык стихи Пушкина, Лермонтова и подбирал к ним напевы. В таком виде они получили широкое распространение в казахском народе.

Каково было изумление русских фольклористов, записывавших казахские народные песни, когда они впервые услышали, как в оренбургских степях поют «Письмо Татьяны»! Приводим один из распространенных вариантов этой мелодии:

Медленно и мрачно

Русская народная песня всегда играла прогрессивную роль в развитии музыкальных культур братских народов. Под влиянием русской песенной культуры фор-

мировались таланты Токтогула Сатылганова, Хамзы Хаким-заде Ниязова, Майры и многих других. Можно найти немало украинских, белорусских, грузинских, латышских песен, воспринявших интонации русской старинной и революционной песни.

Великая Октябрьская социалистическая революция создала все необходимые условия для расцвета национальных музыкальных культур. Если народная песня и раньше никогда не останавливалась в своем развитии, то теперь этот процесс является исключительно активным и многообразным.

В одной из экспедиций нам однажды довелось побывать в киргизском колхозе в предгорьях Памира. В колхоз вернулся демобилизованный солдат. Он в армии усвоил несколько новых русских и украинских песен. По улице села за солдатом ходила молодежь, джигиты с уважением и завистью смотрели ему в глаза. Он пел новые для них песни, и это разжигало их любопытство. Вся эта молодая компания по нашему приглашению зашла к нам в дом. Сейчас же раздалась просьба к солдату: «Спой новые песни». Он запел «Вечер на рейде», запел на киргизский лад — затягивая, не считаясь с тактовой симметрией, но очень чисто интонируя. Вот его исполнение песни Соловьева-Седого:

8. Очень певуче

Спо - ем те ж дру - зья! Ведь зав - тра в по - ход уй -  
 дем в пред - рас - свет ный ту - ман.

В репертуаре у певца было четыре-пять новых песен. Когда он спел их и наша встреча пришла к концу, гости поднялись, чтобы идти домой. Я провожал их и долго, долго вечером слышал обрывки мелодий исполненных песен, раздававшихся из разных концов села. Их пели наши гости, расходясь по домам, пели порой неточно, сочетая фразу одной песни с фразой из другой, подбирая к ним импровизированный киргизский текст.

\* \* \*

Современные народные песни звучат повсеместно. Их подхватывают и поют миллионы. Новое песнетворчество достигло особенно высокого расцвета в послевоенные годы. Народ поет о мире, о стройках коммунизма, о преобразовании природы, о счастливой, свободной жизни. Народ славит в песнях большевистскую партию, ведущую страну к коммунизму.

Каждое новое прогрессивное явление в жизни народа находит отзвук в современной песне. Сколько песен сложено о «лампочке Ильича!» В карельских лесах зазвела механическая пила, и сегозерские лесорубы запели о ней частушку. В Донбассе поют о врубоям машине. Киргизский колхозник, тракторист Абдыкаим Саматов сочинил песню о своем «стальном коне».

Актуальность тематики — отличительная черта новых песен. Народ и раньше выражал в песнях свое отношение к волновавшим его общественным событиям. Однако народные думы и чаяния часто облекались в форму сказок, легенд, преданий. Чтобы добраться до жизненного смысла старого фольклора, надо было выяснить, как того требовал Н. А. Добролюбов, «в каком отношении находится народ к рассказываемым им сказкам и преданиям».

Советские народные песни непосредственно связаны с жизнью, обнаруживают высокий уровень сознательности и культуры их творцов, показывают, как искренне и глубоко воспринимает народ призывы нашей партии, нашего правительства.

Кто творец этих песен?

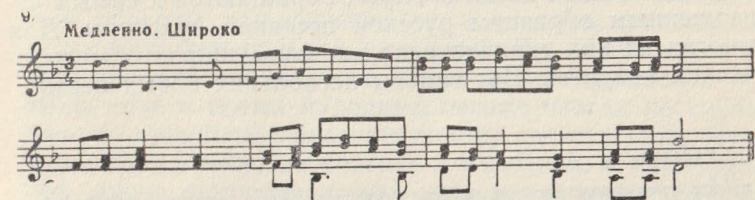
Их создает народ в подлинном смысле этого слова — многие тысячи простых людей. Народная сказительница А. Оленичева из Омской области, учительница Е. Медянцева из Пензенской области, председатель колхоза Ф. Гринько из Алтайского края, токарь московского завода И. Мухин, бывший партизан П. Шидловский из Минской области, Г. Головастик из Барановичей, Эльза Шульце из Огрского района Латвийской ССР, ырчи Атай Огонбаев, акын Кенен Азербайев, гусаны Аваси, Шерам, ашуг Асад Рзаев и многие, многие другие являются авторами новых песен.

Большую роль в процессе создания современной народной песни сыграла организация слетов запевал народных хоров. Положительные результаты их работы

заметно проявились в Свердловской и особенно Воронежской областях.

Самодетельный хор стал не только исполнителем, но и творцом новой народной песни. В стране широко известны такие творческие коллективы, как хор села Нижний Кисляй Воронежской области, хоры строителей Воронежа, деревни Озерщина Гомельской области, села Шепенцы Черновицкой области. В Грузии почти каждый колхозный, районный хор имеет в своем репертуаре новые, возникшие в данной местности песни.

Заслуживает внимания творческая инициатива украинских колхозников, создающих песни в полеводческих бригадах. Популярную песню «Ой поля, поля колхозные» сложили в женском льноводческом звене колхоза села Лукинки Житомирской области. В результате коллективного творчества постепенно создавались слова и напев широкой, привольной песни:



Новая песня возникает прежде всего и главным образом на основе жизненных музыкальных традиций народного искусства. Происходит отбор выразительных средств, наиболее соответствующих современным темам и образам. Народно-песенная лирика, танцевальные мелодии, наиболее распространенные обрядовые песни и отчасти эпос (главным образом у восточных народов) — таковы основные мелодические истоки новой народной песни.

В новых песнях, показанных на 5-м пленуме Правления Союза композиторов, мы слышали оптимистическую, широкую, распевную лирику («Ты, родное наше поле»), мягкие, спокойные лирические звучания, плавные хороводные мелодии («Гуси-лебеди», «Во саду есть калина»), танцевально-частушечные напевы («Эх, не сама машина ходит»), отзвуки городского романса («Седой Урал»), волжские матанечки («Пойду, выйду»), походные героические солдатские песни («Над Кубанью»),

лихие казачьи мелодии («Сторонушка») и т. д., и т. п. Повсюду ощущается единый творческий принцип — строгий отбор материала, смелый отсев всего отжившего, не соответствующего художественным требованиям народа.

Хор колхоза села Шепенцы Черновицкой области исполняет новую украинскую песню «Ой, у саду». В очертании ее мелодии нельзя не увидеть общности с популярной лирической песней «Лугом иду», но коллектив так переинтонировал ее, что песня приобрела совершенно новый — живой, задорный характер.

Ашуг Гусейн Джавани поет свою новую песню «Сэн Бутун». Он прибегает в ней к обычным ашугским юбилациям, но исполняет их с такой выразительностью и темпераментом, так жизнерадостно, что слушатель воспринимает их по-новому.

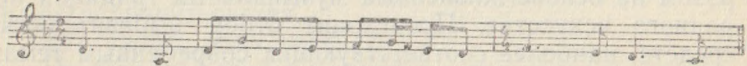
Лучшие русские советские народные песни, такие, как «Колхозная песня о мире», обращаются к самым совершенным образцам русской песенной культуры. Для многих из них типично использование широких мелодических оборотов. Вот запевы нескольких новых песен:

10.

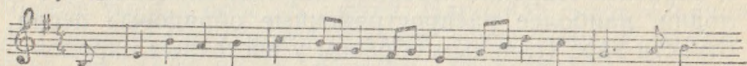
Русская



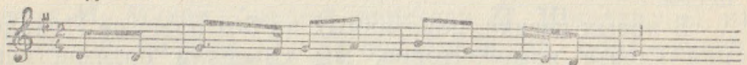
Русская



Русская



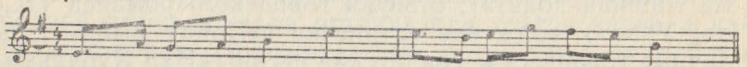
Белорусская



Украинская



Украинская



Расширение и обогащение средств художественной выразительности типично для песенных культур всех советских народов. Ведь совершенно очевидно, например, что освоение многоголосия и ансамблевых форм исполнения вносит существенные изменения в культуру народов, музыка которых в прошлом была одnogлосной. Происходит и ладовое развитие национальных музыкальных культур в результате обогащения их достижениями классической и советской музыки.

Несомненно, творческой практикой народа внесены существеннейшие изменения в понятие национального стиля. В свое время Добролюбов едко бичевал собирателей фольклора, понимающих свою задачу только в скрупулезном собирании вариантов и в сохранении «белорусского дзвяканья и цвяканья, да малорусского эгекания и гокания».

Стали ли в Киргизии народными новые мелодические обороты, вошедшие в быт благодаря приобщению к русской музыкальной культуре? Да. Происходит ли нарушение национального стиля азербайджанской музыки, если в новых народных песнях иногда не соблюдаются принципы консеквентности, свойственные мугамам? Нет. Можно ли считать и народной, и национальной новую якутскую песню, хотя в ней лад, звукоряд, схема во многом отличаются от традиционных? Конечно, да. Является ли нарушением национального стиля, когда русские, украинцы, грузины, киргизы включают в сферу своей песенности элементы музыки Глинки, Чайковского, Бетховена и Шопена? Нет. Допустимо ли ограничивать содержание понятия «национальное» только кругом средств, мелодических оборотов старой, традиционной народной песни? Конечно, нет.

Развитие песенного мелоса, обогащение всех элементов национальной музыкальной формы вовсе не означают нивелировки, а тем более отрицания национальной специфики в музыке. Народ создает новые национальные песни, обогащая их новыми выразительными средствами. Но использование новых жизненных источников носит творческий, активный характер, и народная песня не теряет своего национального колорита.

В заключение мы считаем необходимым особенно подчеркнуть, что новое песнетворчество народа нуждается в помощи и руководстве. Далеко не все, что со-

здается народными певцами и композиторами, безусловно в смысле содержания, культуры, художественного вкуса. Далеко не каждая новая песня, сложенная в народе, заслуживает пропаганды. Не следует записывать первую попавшуюся на слух песню и потом, увидев ее несовершенство, «дорабатывать» ее. Не лучше ли в таких случаях помочь самому автору или хоровому коллективу и тем самым содействовать их творческому росту? Мы приветствуем творческую инициативу воронежского хора строителей. Но не все песни, создаваемые этим коллективом, хороши. Иногда его участники снижают требования и «делают» песни по трафарету.

Ответственная задача встает перед музыкальными работниками наших восточных республик: надо помочь народным певцам — акынам, ашугам — расширить и обогатить их мелодические средства. Возникает ряд актуальных организационных, теоретических, творческих вопросов, которые не могут быть разрешены без участия союзов композиторов. Новые народные песни — источник вдохновения для композитора-профессионала. Изучение их не представляет узко фольклорного интереса, а помогает освещению многих важнейших музыковедческих проблем, глубоко волнующих всех работников искусства.

#### КИРГИЗСКИЙ НАРОДНЫЙ РЕЧИТАТИВ

В народной музыке киргизов отчетливо вырисовываются два песенных пласта: а) речитативный и б) распевный. Оба они по стилю, по форме взаимосвязаны, образуют единую песенную культуру и в то же время каждый из них характеризуется своими особыми музыкальными признаками.

А. В. Затаевич, опубликовав «250 киргизских инструментальных пьес и напевов» (Музгиз, 1934), совершил труд большого культурного и научного значения. Он первый ознакомил музыкальную общественность с народной музыкой киргизов. Во второй половине его сборника помещены 125 песенных мелодий, дающих представление о характере киргизского распевного мелоса. Если мы имеем представление о киргизской народной распевной песне на основании этих и других появившихся в печати материалов, то о киргизском народном речитативе до сих пор нет никаких печатных источников.

Записи песен, произведенные А. В. Затаевичем, к сожалению, не содержат текстов и поэтому не могут раскрыть многообразных форм киргизского народного речитатива, познающихся в неразрывной связи со словом. О речитативе музыканты вообще ничего не писали. (Если не считать небольшой информационной статьи В. Кривоносова «О напевах киргизского эпоса «Манас» в «Советской музыке» № 6 за 1939 год, да описания форм акынской речитации в работе «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны», М., 1952, принадлежащей автору этих строк).

Между тем киргизский народный речитатив чрезвычайно распространен, интересен, самобытен. Мимо него

не прошли даже русские путешественники и ученые немусыканты еще в середине прошлого века: они оставили скудные по объему, но ценные высказывания в трудах, не имеющих отношения к музыке.

Цель настоящего очерка — осветить эту сторону песенной культуры киргизов, представляющую большой теоретический и творческий интерес. Надо привлечь внимание музыкантов к аналогичным исследованиям и других народных речитативов. Таким путем мы откроем перед нашими композиторами (особенно перед композиторами, пишущими оперы) новый увлекательный народный источник творческого вдохновения.

\* \* \*

До Великой Октябрьской социалистической революции киргизам не были известны формы ансамблевого исполнения. Солист-певец, солист-инструменталист были единственными носителями народной музыкальной культуры. Хор, инструментальный ансамбль не встречались даже как редкое исключение.

К объяснению и оценке этого явления нельзя подходить только с музыкальных позиций, не выяснив всех условий, определивших развитие киргизской музыки именно в направлении сольного, а не коллективного музицирования. Принцип сольности в музыке киргизов связан со многими сторонами общественного быта народа, он и в других областях культуры нашел своеобразное отражение.

Состязание — мелдешуу, жениш жарышуу — как способ выявления лучшего из лучших в роде, в племени, как способ отбора «вожака» пронизывало различные стороны жизни. На этом принципе основаны: «байге», то есть конские скачки, «көк бёру» (буквально «серый волк»), иначе «улак тартуу» или просто «улак» (козленок), то есть те же скачки, но с козлом, козлодранием (каждый из участников этой спортивной игры стремится овладеть брошенной в гущу всадников тушей козленка), «сайышуу» — состязание на копьях, «курош» — поясная борьба, «оодарыш» — борьба на лошадях, «жекме жек» — выходить один на один, «сарымерден» — состязание молодежи в лучшей импровизации песен, «акый» — состязание девушек в пении, «айтыш», «алым сабак» — формы акыньских состязаний и т. д.

Были у киргизов и групповые игры, но и в них проявлялись скрытые «сольные» тенденции. В этих играх один род противопоставлялся другому. Такой характер носила, например, азартная игра в альчики (в кости), послужившая, согласно эпосу, источником конфликта между родами. Смысл многих детских игр заключался в выявлении и поощрении самого сильного, самого ловкого. Например, игра «ак челмек» представляла собой вариант козлодранья, с той только разницей, что победителем в ней выходил тот, кто овладевал не козленком, как это было у взрослых, а мячом из шерсти.

На почве культа физического сильного «вожака» и сложилась, по-видимому, пословица: «Улун жаман болсо да, бою узун болсун», то есть: «Пусть сын твой будет (даже) дурным, но пусть он будет высок ростом».

Все эти состязания протекали отнюдь не в мирных формах. Право на первенство завоевывалось подчас с помощью физической силы «болельщиков» одной и другой стороны. Нечего говорить о том, что некоторые спортивные состязания приобретали характер жестокой схватки, заключавшейся смертельным исходом для одного из участников, а то и для нескольких.

Один из очевидцев боя на палках («толщиной немногим менее обыкновенной оглобли») двух всадников сообщает, что всадники эти, «считаясь с вероятной возможностью скорой смерти, начали прощаться с народом и просить у него благословения на предстоящий поединок». Соперники с разгона так ударили друг друга, что оба «свисли в седлах» и их вынесли с поля боя<sup>1</sup>.

Термин «согуш» означает — драка, сражение, война. Он же применялся для обозначения многих форм состязаний, вплоть до музыкальных. У алтайцев и поныне состязание народных музыкантов называется «согуш». Этим же словом называется и жанр состязательных песен.

Победитель в состязаниях — жэнуучу — получал премию — сый. Имя его приобретало широкую известность. Им гордился весь род, к которому он принадлежал. Его достижения поднимались народом на уровень нормы.

<sup>1</sup> «Семиреченские областные ведомости», 1912, № 228.

Только в свете многих исторических традиций, в свете всего жизненного уклада киргизов можно правильно понять и оценить истоки, развитие и значение всех проявлений быта и культуры. Традиции эти, несомненно, идут из глубокой древности и, по-видимому, на протяжении долгой истории народа подвергались небольшому изменению, к чему имелись предпосылки как внешнего, так и внутреннего порядка.

Многие факторы содействовали стабилизации киргизской музыки на относительно ранних ступенях ее развития, сохранению древних признаков ее формы. В этом отношении играла свою роль и географическая среда (конечно, не решающую роль). Конфигурация страны, отгороженной горами от окружающего мира, препятствовала широкому общению киргизов со своими соседями. Но основные причины коренились во внутренних условиях жизни народа.

Жестокий гнет кочевых феодалов, господство сверху донизу принципа — сильный давит слабого, раздробленность народа на враждующие племена и роды, постоянные перекочевки с места на место, отсутствие длительных крепких соседских связей, тенденции к обособлению в поисках лучшего пастбища, низкий уровень общей культуры — все это вместе взятое, все эти и другие причины тормозили развитие коллективистических навыков в музыке, как и вообще тормозили ее развитие. Развитию ее на Востоке препятствовали мусульманская религия, закабаленное положение женщины и другие общие и локальные причины.

С другой стороны, наличие в киргизской музыке многих древних признаков, значительного по объему древнего речитативного пласта, господство сольного принципа исполнения, отсутствие хорового пения и других более сложных, развитых музыкальных форм — все эти явления не могут быть объяснены вне учета специфики самой музыки. Какое бы влияние на ее развитие ни оказывали различные общественные факторы, все же они могут воздействовать на нее лишь «в рамках условий, которые предписываются самой данной областью»<sup>1</sup>.

Музыка, так же как и речевой язык, обладает значительной устойчивостью (хотя и меньшей, чем язык), ко-

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Избранные произведения, т. II, 1952, стр. 475.

торая при известных обстоятельствах проявляется особенно наглядно. В жизни киргизского народа имелось много условий, содействовавших проявлению этих специфических внутренних черт музыки. (Подробное освещение этого вопроса не входит в задачу данного исследования. О нем говорится в другой нашей работе).

Однако это ни в какой мере не означает консервирования содержания всей киргизской музыки на уровне первобытных или патриархально-родовых отношений. Ее древние формы приспособлялись к изменяющимся жизненным условиям. Новое содержание проникало в них, сохраняя древнюю оболочку. Эти музыкальные формы оказались в состоянии отвечать и задачам, предъявляемым к музыке резко изменившимися в XIX и XX веках общественно-экономическими условиями. Киргизская народная музыка отобразила классовые противоречия феодально-капиталистического общества, отобразила их в своих специфических формах.

Солисты — акын (поэт — певец — импровизатор), ырчы (певец), жомокчу (сказитель), манасчы (сказитель «Манаса») играли значительную роль в общественной жизни народа. Акын Токтогул Сатылганов в конце XIX века выступил обличителем феодальной верхушки — байманаства — и за это был сослан на каторгу. Акын Арзымат подвизался в свите местного манапа, восхваляя его в песнях, за что снискал себе презрение народа.

Каждый народный певец боролся за право быть глашатаем интересов определенной общественной среды, класса. Он усваивал опыт выдающихся народных музыкантов, шел на состязания с ними, оттачивал соответствующим образом свое мастерство.

Эти традиции, практика, условия музицирования оказывали непосредственное влияние на отбор, на характер художественных средств, которыми пользовались киргизские певцы.

Акынские жанры — специфические дидактические, панегирические, порицательные песни сложились, по-видимому, на почве древних родоплеменных отношений.

Позднее творчество певцов было приспособлено к новым условиям. Многие песенные жанры сохранили прежнюю форму и впитали новое, часто даже противоречивое содержание. В устах демократически настроенных акынов произведения народных певцов были обра-

щены против феодально-капиталистической верхушки, а акыны, находившиеся в услужении у манапов, использовали их для укрепления власти эксплуататоров.

Акын обязан был уметь своевременно и талантливо облечь широкий круг встающих перед ним тем в соответствующую музыкально-поэтическую форму. Как известный, так и рядовой певец должны были обладать навыками, средствами музыкально-поэтической импровизации и развивать их. Эта способность акынов вырасталала и из опыта массового народного песнетворчества. В силу давних традиций в Киргизии почти каждый может сочинить песню, точнее — творчески «подтекстовать» готовую попевку. Способность эта не считается здесь редкой, что уже давно было подмечено русскими путешественниками, учеными-востоковедами.

Народная поэзия существовала у киргизов только в песенной форме. Стихотворение не бытовало вне песенной интерпретации его. Стих и песня развивались на основе нераздельного единства, взаимодействия, взаимопроникновения. Не случайно, что у киргизов для обозначения понятия «стих» и «песня» употребляется одно и то же слово «ыр». Импровизировать, сочинять песню это означало в одно и то же время сочинять стихи и петь их. Естественно, что самой удобной, самой емкой музыкальной формой для поэтической импровизации оказался речитатив, занявший очень большое место в песенной культуре киргизов<sup>1</sup>.

Высказанные выше предположения о причинах развития речитативного начала в киргизской песне позволяют поставить вопрос о древности и самобытности этого явления, которое в силу ряда исторических условий сохранило до нашего времени музыкальный язык глубокой старины. Есть некоторые исторические источники, подтверждающие эту мысль<sup>2</sup>. Но о древности киргиз-

<sup>1</sup> На широкое развитие речитативного пения у киргизов обращали внимание много лет назад русские ученые В. Радлов, М. Венюков, П. Фалев, казах Ч. Валиханов и другие. Они настолько часто соприкасались с этим явлением, настолько были увлечены им, что оставили незамеченными широкую распевность, мелодичность, свойственные массовой лирической песне киргизов.

<sup>2</sup> По сообщению Абу Дулефа, автора X века, киргизы обладали «мерной речью» (см. В. Бартольд, «Киргизы». Фрунзе, 1943, стр. 34). Исследования памятников древней киргизской письменности дают основание сделать те же предположения, как это будет видно из последующего изложения.

ского речитатива говорят прежде всего сами жанры, в которых он находит применение.

Прежде чем анализировать их, остановимся на основах киргизского стихосложения, поскольку они являются общими для всех жанров и находятся в самой тесной связи с формами речитации.

Особенности киргизского народного стихосложения во многом общи с особенностями поэтического творчества других тюркоязычных народов. Они были вскрыты и описаны русскими учеными. В. Радлов<sup>1</sup>, Ф. Корш<sup>2</sup>, А. Поцелуевский<sup>3</sup>, В. Гордлевский<sup>4</sup> и другие не только разрабатывали закономерности организации стиха, но и высказывали некоторые соображения касательно исторического развития тюркоязычной стихотворной формы<sup>5</sup>.

Согласно утверждению этих ученых, семи-восьмисложный силлаботонический стих является древнейшим стихом тюркских племен или, как определил Поцелуевский, «первоосновой всех вариантов древнетюркского стиха»; Гордлевский же назвал его «одним из основных и архаических слоев».

Туркологи искали и находили подтверждение своим

<sup>1</sup> В. В. Радлов. «Образцы народной литературы северных тюркских племен», чч. III и V. Петербург, 1885. Его же: «Ueber die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren». Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft. Berlin — 1886. Его же «Aus Sibirien», Leipzig, 1884.

<sup>2</sup> Ф. Ф. Корш. «Древнейший народный стих турецких племен». СПб, 1909. Оттиск из «Записок Вост. Отд. Русск. Археол. Об-ва», т. XIX.

<sup>3</sup> А. П. Поцелуевский. «Метрика произведений Махтум-Кули». «Совет эдебияты», № 4—5 за 1943 г. Ашхабад. Его же «Рифма в произведениях Махтум-Кули». Ашхабад, 1944.

<sup>4</sup> В. Гордлевский. «Из наблюдений над турецкой песней». Оттиск из Этногр. обзор., кн. 79 за 1909 г. Из других работ, посвященных тюркоязычной стихотворной форме, нам известны: Tadeusz Kowalski «Le studiow nad formą poezji ludow tureckich». Kraków, 1922. (Основана на материалах В. Радлова). А. н. Линин. «К вопросам формального изучения поэзии турецких народов». Востоковедение. Баку, 1926 (развернутая рецензия — пересказ работы Ковальского). Этому вопросу касаются Г. Алмаши (Keleti szemle, XII, 1916), Н. Катанов (приложение к 73 тому Записок А. Н. СПб., 1893) и другие.

<sup>5</sup> Не считая себя компетентными оценивать все эти работы, мы останавливаем свое внимание лишь на тех выводах, которые находятся в соответствии с имеющимися у нас материалами, характером и масштабом избранной нами темы.

предположениям и в анализе дошедших до нас древнетюркских орхоно-енисейских рунических надписей, датированных VI—VIII веками, авторство которых ученые приписывают предкам киргизов.

Отдельные строки этих эпитафий еще Ф. Коршем были прочитаны, безотносительно к их содержанию, в типичном стихотворном размере:

Йигирми кӧн // ӧлүрӱп  
Буташка бу // тамка кӧн  
Йылыг-тегин // битидим

Таких стихов-семисложников, по мнению Корша, можно найти бесконечное множество почти у всех тюркоязычных народов<sup>1</sup>.

Но у киргизов они господствуют, составляют основу их народно-поэтического творчества, самую характерную черту его. В размере семи-, восьмисложного стиха слагаются песни, эпос, древние и современные образцы народной поэзии. Не будет преувеличением сказать, что 90 процентов бытующих киргизских народных песен всех жанров сложено именно в этом размере. Из опубликованных 9000 стихотворных строк песен Токтогула едва ли найдется 50—100 строк иного членения.

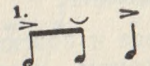
Конечно, в киргизских песнях можно встретить и 5-ти, 10-ти, 11-слоговые и другие стихотворные размеры; ко-

<sup>1</sup> Ф. Корш. «Древнейший народный стих...», стр. 2. На поэтическую форму этих памятников древней письменности обращали внимание и другие ученые. В частности А. Н. Бернштам (см. его работы «Истоки киргизской литературы», 1945, и «Социально-экономический строй орхоно-енисейских тюрок VI—VIII веков». М., 1946) вслед за Коршем изложил некоторые из этих памятников в стихотворном размере, отметив и другие признаки поэтической формы эпитафий: «Енисейские надписи... содержат литературные образы, метафору, эпические цитаты, литературные гиперболы, т. е. несут в себе явные следы литературной стилистики. Древнекиргизские тексты несомненно рифмованы, а часть из них структурно и сюжетно аналогичны эпосу». Последние труды С. Е. Малова — «Енисейская письменность тюрок». М.—Л., 1952 и «Памятники древнетюркской письменности», 1951, позволяют еще глубже и убедительнее раскрыть их песенно-поэтическую структуру. Сам автор этих трудов говорит, что «язык этих надгробий — это кладбищенская поэзия века V нашей эры» («Енисейская письменность тюрок», стр. 8), т. е. он также усматривает в них художественную форму.

нечно, в настоящее время происходит интенсивное развитие, обогащение народной поэтики, но все же надо констатировать, что эта древняя 7- и 8-слоговая структура стиха и поныне имеет основополагающее значение при выяснении метрики народной поэзии и особенностей ее взаимосвязей с напевом<sup>1</sup>.

Семи-восьмисложный киргизский народный стих всегда делится цезурой на два полустишия. Второе из них, всегда стабильное, состоит из трех слогов. В связи с этим стих всегда оканчивается или одним трехсложным словом или двумя словами, двухсложный плюс односложный и наоборот. Первое же начальное полустишие состоит то из четырех слогов (в семисложном стихе), то из пяти (в восьмисложном стихе). В нем естественно применяются и более разнообразные комбинации слов: одно четырехсложное, два двухсложных, трехсложное и двухсложное и другие.

Наблюдения над живым песенным воспроизведением стиха позволяют установить его достаточно разнообразную метроритмическую природу. Много верных мыслей о структуре стиха было высказано тюркологами. Однако то обстоятельство, что они, как правило, изучали стих в отрыве от его напева, привело некоторых из них к ошибочным выводам, заключающимся, главным образом, в суженном представлении о метрике стиха. Самые типичные и устойчивые метро-ритмические очертания в киргизском стихе имеет второе полустишие. Эти очертания не без основания были сведены Коршем к схематиче-

ской формуле , а размер второго полустишия

был квалифицирован им как хореический. Подтверждение этому мы находим во множестве песенных примеров. Вот типический образец:



<sup>1</sup> Известно, что В. Радлов, Н. Катанов, В. Вербицкий встречали этот песенный размер у тюркоязычных народов Сибири и Алтая. Об этом же см. у С. Малова и Ф. Фиельструпа («К изучению турецких абаканских наречий». Записки Коллегии востоковедения, т. 3, в. 2, Л., 1928) и у других авторов.



Последний слог стиха всегда долгий. Иногда графически, то есть нотами он изображается равным предшествующему, но его финальную роль подчеркивает следующая за ним пауза. Первый слог второго полустишия, как правило, звучит динамичнее второго благодаря своему положению на сильном времени такта или более выгодной звуковысотной или ритмической позиции.

Таким образом, эти примеры неоспоримо доказывают, что слоги второго полустишия группируются по акцентному хорейческому принципу и что в этой группировке ощущается двудольное биение пульса.

Сложнее и разнообразнее выглядит метроритмический рисунок первого четырех-или пятисложного полустишия. Мы не можем согласиться с утверждением Корша о ямбическом размере его. Киргизский народный стих семислогового строения и в его первом полустишии при песенном его воспроизведении зачастую является четко выраженным хорейческим стихом. Несмотря на законы фонетики, согласно которым ударение всегда падает на последний слог слова, киргизский стих, приобретая мелодическое очертание, сразу подчиняется метроритмическим нормам, часто противоречащим этим законам. При песенной интерпретации безударный слог часто становится ударным и наоборот<sup>1</sup>.

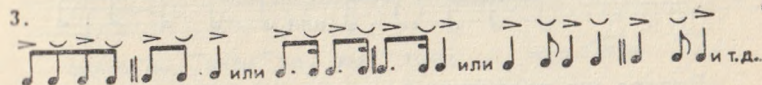
По Коршу, например, начальная строка известной песни Токтогула «Кербез» должна была бы звучать в ямбическо-хорейческом размере, а именно так:

толгОп тарткДн // кЫл аркАн

В действительности же ее все и повсюду в Киргизии рецитируют в простом двудольном хорейческом размере.

<sup>1</sup> Тюркологи упускали из виду, что ритм мелодии, по остроумному выражению Абрагама и Хорнбостеля, «не обращает никакого внимания (nimmt keine Rücksicht) на метрику стиха» («Ueber die Bedeutung des Phonographen für vergleichende Wissenschaft», 1904, S. 223). Ф. Корш был непоследователен в определении метрики народного стиха. Киргизский стих (как равно и стихи многих других тюркоязычных народов) он определял как ямбическо-хорейческий, не посчитавшись с особенностями его музыкального воплощения, а о размере русских былин он писал: «Для правильного понимания всякого народного размера необходимо знание соответствующего напева» (см. «О русском народном стихосложении». Былины. СПб, 1897, стр. 1).

Эта двудольность, это хорейческое скандирование стиха, принимающие различные ритмические выражения:



чрезвычайно распространенное явление в киргизском речитативе. Дольность киргизского стиха отчетливо выступает и тогда, когда певец исполняет восьмисложные стихи. В этих случаях, даже встречая трехсложные стопы (дактилического строения), он прибегает к расщеплению доли на более мелкие ритмические единицы, например к триолям, как средству соблюдения равнодольности в тактах. Триоли встречаются в первом полустишии на первой или на второй долях, в зависимости от характера сочетания слов. Триоль обычно применяется в трехсложном слове, которое чаще всего начинается стих:



Хотя тяготение к равнодольности и использование в этих целях триоли — явление типичное для киргизского речитатива, но не менее типично также часто встречающееся пренебрежение симметрией метрического членения, неподчинение равномерности метрической пульсации. (Этот принцип музыкально-ритмической организации киргизского стиха, по нашим наблюдениям, является наиболее древним по сравнению с разобранный выше хорейческой его структурой). Певец не всегда прибегает к триоли, а заменяет ее обычными восьмыми. В этом случае первое полустишие, состоящее из двух неодинаковых стоп, двухсложной плюс трехсложной (или нао-



В печати неоднократно обращалось внимание на звучность киргизского стиха. Это качество его связывается с обилием и разнообразием встречающихся в нем рифм. Рифмы эти по их месту в стихе бывают тройного вида: а) конечная (всегда мужская), б) начальная (анафорическая), в) внутренняя (горизонтальная, когда рифмующие смежные, следующие друг за другом слова, и вертикальная, когда рифмуются слова, занимающие одинаковое место в строке). По своему строению они делятся на обыкновенные, тавтологические, омонические, редифы, ассонансы, диссонансы и т. п.

Римфы непрерывно меняют свое место в стихе, меняются в своем количестве и качестве: мелькают то там, то здесь, создавая причудливый звуковой узор. Проскользнут несколько безрифменных, так называемых холостых стихов, вслед за ними польется поток стихов с сочными начальными рифмами, потом зазвучит динамическая конечная тавтологическая рифма, потом проскользнет тонкий ассонанс, неожиданная внутренняя рифма и т. д. Многие стихи имеют по две, по три рифмы:

Каргадай жалгыз // олуптур  
Калы тууган // комуптур

Иногда рифмы настолько плотно заполняют все места в стихе, что оставляют незарифмованными в нем лишь два-три слова:

Карчыга деген // кушу бар  
Кадиксиз мерген // киши бар

Рифма не всегда подчеркивается исполнителем, часто она проскальзывает незаметной. Иногда же осуществляется и ее прямая связь с музыкальной интонацией, особенно в речитативных жанрах импровизационного характера — в эпосе, в акынском песнетворчестве. Рифма подчеркивается динамическими, ритмическими, звуковысотными средствами: повторяющаяся несколько раз подряд одинаковая начальная рифма интонируется более высоким звуком, то же можно наблюдать при исполнении конечной тавтологической рифмы. На рифмованный слог приходится нота большего достоинства, чем на следующий за ним нерифмованный слог, рифма акцентируется, выделяется сильной долей. Рифма естественно содействует симметрии мелодического рисунка и, с другой стороны, сама вызывается им.

Группируются киргизские стихи по-разному, в соответствии с песенными формами. В речитативных жанрах преобладают два типа группировок стихов. Одна из них обычно называется «терме» (то есть объединение нескольких тирад). Этим термином определяется также содержание стихов (терме — буквально «сборное», обо всем понемногу) и манера речитативного исполнения. Исполнитель «терме» пользуется скороговоркой, не имеющей выпуклого мелодического очертания. Эта манера исполнения напоминает речь, которая даже скрадывает форму стиха. Певец безостановочно, без инструментального отыгрыша, рецитирует подряд большое количество стихов; потом следует отыгрыш и снова начинается речитация.

Группировка второго типа — тирада — применяется тогда, когда отсутствует строфическое членение стиха. Она объединяет несколько стихов (до десяти и даже более). Тирада охватывает законченный по смыслу отрывок песни от одного абзаца до другого. Тирады исполняются более или менее сходно, чаще всего с использованием и варьированием одной какой-либо попевки. Каждая тирада имеет закругленную музыкальную форму. Все они заканчиваются одинаковой финальной каденцией. Следовательно, тирады, несмотря на их различие в величине, родственны друг другу по мелодическому материалу, по музыкальной форме.

Реже применяется в речитативных жанрах, но, как правило, применяется в обычных лирических песнях четырехстрочная строфа — «баяти», в которой рифмуются 1-, 2- и 4-я строки:

Зарылдык эле // байларга,  
Жалданып жер // айдарга,  
Эркиндик берип // жыргатты  
Эски кедей // балдарга

Очень распространены «бейты», то есть двустушия, которые типичны для акынских назидательных песен («санат», «насыят», «ульгу») и массовых лирических песен типа «Секетбая» или «куйгöна»:

Иш тапшырба // жалкоого  
Акыл айтпа // чалпоого

Нередко вторая строка двустушия превращается в

своеобразный рефрен, повторяясь с небольшими изменениями после каждого нового стиха:

Жемиши кӧлдӧй // толкуган,  
Жеримди макта // комузум  
Жаадырап эркин // жашаган,  
Элимди макта // комузум  
Кӧнүлду эюп // гулдӧбӧн  
Жаштарды макта // комузум

Итак, все отмеченные выше особенности киргизского народного стихосложения, несомненно, играют свою роль в формировании речитатива. Структура стиха, его метрика связаны с метроритмической канвой речитатива, рифма влияет на характер интонации, членение стиха — на форму мелодической линии, на строение песни и т. д.

Мы не касались содержания стиха, которое должно иметь определяющее значение при выборе средств речитатива. Во многих случаях эта его роль проявляется очень заметно. Песни Токтогула, сложные им на царской каторге, пелись им самим и до сих пор поются его учениками в сосредоточенных, грустных тонах — «армана». Горестные эпизоды из «Манаса» (арман Каныкей и другие) рецитируются также в очертаниях, близких к «кошокам» (траурным напевам).

Но дело все в том, что мелодия и «армана» и «кошока», взятая изолированно от текста, от живого исполнения, не вызывает грустных эмоций. Она звучит светло, мажорно. Вообще короткие речитативные мелодии (и неречитативные) очень емки. Они сочетаются с текстами подчас прямо противоположного содержания.

Содержание это раскрывается не столько в характере мелоса, сколько в манере, в оттенках исполнения. Речитатив в этом отношении дает большой простор творческой инициативе исполнителя. Выбор той или иной формы речитации, следовательно, зависит и от личных склонностей, подготовки акына или сказителя и других его индивидуальных качеств. У каждого исполнителя есть излюбленные формы речитации, излюбленные попевки, которые составляют характерную черту его творческого профиля.

При известной свободе в выборе речитативных средств акыны все же придерживаются установившихся общих традиций, позволяющих вывести как указанные

выше закономерности, так и найти характерные признаки речитатива в рамках того или иного жанра. К рассмотрению этих речитативных жанров мы и приступаем.

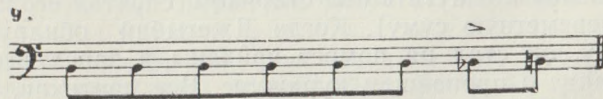
\* \* \*

Дореволюционный быт киргизов характеризовался пережитками глубокой старины. Они, конечно, не занимали в нем монопольного положения, а причудливо переплетались с новыми, проникавшими в быт кочевника веяниями. Ч. Ч. Валиханов отмечал, что в древний репертуар акына стали проникать апокрифические мусульманские сказания, что эта религия постепенно вытесняла шаманизм (а во многом и уживалась с ним). Однако остатки первобытных верований, обрядов занимали в жизни киргизов более значительное место, чем обряды, законы и нормы мусульманства, которое считалось официальной религией.

Во всех этих древних обычаях и обрядах, наговорах и заклинаниях тексты их были выдержаны в стихотворной форме и исполнялись в речитативной манере.

Что она собой представляла?

У киргизов есть термины: «арбоо», «кобур — кубур», «кайлоо», что означает напевать себе под нос, мурлыкать, говорить вполголоса, то есть в некой средней манере между пением и речью<sup>1</sup>. Она и характеризует речитатив заклинаний, который иногда исполнялся и громким голосом с выкриками. Единственным закономерным музыкальным фактором в нем являлся ритм, последование более или менее равных ритмических долей, каждая из которых соответствует одному слогу текста. Исполнение заклинания напоминает ритмически организованную, безостановочно льющуюся, возбужденную речь, в которой можно обнаружить ее стихотворную структуру, но при этом почти невозможно уловить соотношение звуков по их высоте. Впрочем, Радлов записал эту речитацию так<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> По определению Радлова, «mit einer Brummstimme».

<sup>2</sup> «Aus Sibirien», стр. 342.

Иногда эти заклинания воспроизводили пишущему эти строки в форме полупевного скандирования стиха, и тогда яснее выступал их мелодический рисунок, подававшийся нотной записи.

Речитатив подобного типа мы встречаем уже среди старинных обрядовых киргизских песен «Шырылдан» и «Жарамазан». «Шырылдан» исполняется конскими пастиухами (жылкычы) в условиях аналогичных тем, при которых исполнялись русские колядки, то есть только в определенное время года (осенью), в определенной обстановке (перед юртой хозяина), с соблюдением всех обрядовых традиций, отшлифовавшихся в многовековом процессе. Примерно в подобной же ситуации можно было услышать и «Жарамазан». Мы имеем полное основание видеть в речитативе этих песен следы глубокой древности:

0 Шырылдан

сол-та-нат туу шырыл-дан (дей) кызыл а ла кызыл а ла  
сүл-тан-бат туу шырыл-дан (дей)

1 Жарамазан

Ас-са-лоом а-лей-кум жарама-зан он э-ки ай бай лар(ы)га бар-ды са-ла

В народном быту у киргизов можно не раз услышать речитатив такого характера.

Осенью 1947 года в чайхане г. Узгена (юг Киргизии) нам пришлось встретиться с семидесятилетним крестьянином Джетыбаем Джалиловым, который был в молодости хорошим певцом. Кто-то из присутствующих, видимо желая подшутить над стариком, спрятал его курджун (переметную суму). Когда Джетыбай обнаружил пропажу, он стал на помост чайханы и запел песню-заклинание о пропавшем курджуне. Все притихли, слушающая импровизацию.

Она не походила на песню, так как вплотную смыкалась с речью. Интонации ее в звуковысотном отноше-

нии были неопределенные. Они диктовались смыслом текста и настроением старика. Он без запинок ритмически четко скандировал тут же сочиняемый им интереснейший текст. Лишь иногда его импровизация подавалась фиксации нотами. Старик упрекал своих обидчиков: «Они от моего курджуна не разбогатеют. В нем нет ценностей. Советская власть запрещает обижать стариков. Похитители поплатятся за озорство» — таков был смысл его импровизации, которая тут же «возыме-ла свое действие»: сума была возвращена владельцу.

Тогда же на базарной площади г. Суфи-куртана довелось нам повстречать другого старика, Сатывалды. Его окружала группа молодежи. По их просьбе он рассказывал им небольшие сказания. Напрягая память, Сатывалды с трудом вспоминал наполовину уже забытый репертуар. Останавливался. Говорил медленно, отвечая на вопросы. Но в тот момент, когда он доходил до более знакомого, сохранившегося в памяти фрагмента, тогда он немедленно переходил на ритмическую речь и даже на более художественно-организованную напевно-речитативную форму исполнения<sup>1</sup>.

Акын одновременно и поэт-импровизатор и певец, облакающий сочиняемые им стихи в речитативно-песенную форму. Творчество акынов очень разнообразно по тематике и количественно обильно. Оно льется нескончаемым потоком. Акын не любит повторять уже однажды сочиненное. Новое выступление — новые песни, но музыкальная форма их, как правило, остается старой, традиционной.

Акын поет и аккомпанирует себе на комузе. Его речитатив всегда состоит из музыкально четких, поддающихся фиксации интонаций. Излюбленная форма речитации акына — стихотворная речь, каждый слог которой интонируется одним музыкальным звуком.

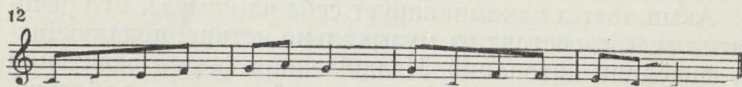
Эта речь нараспев исполняется «залпом», как скороговорка. В ней даже опытному уху трудно различить начало и конец строфы или стиха. Ее мелодическая ли-

<sup>1</sup> Вообще юг Киргизии (речь идет о киргизах, живущих в горах Алая) представляет интереснейший объект для наблюдений над киргизским речитативом. Здесь он бытует чрезвычайно широко и несомненно в совокупности с рядом других признаков свидетельствует о сохранении на юге Киргизии в большей неприкосновенности, чем на севере, древних музыкальных традиций.

ния, почти прямая, имеет лишь небольшие изгибы вверх и вниз. Певец лишь изредка акцентирует тот или иной звук. Изредка его голос делает небольшой скачок. Часто он как бы замирает на одной ноте, и тогда долго, долго, тихо и стремительно летят слова: пока хвати дыхания, пока не исчерпается фантазия. Кончается тирада. Наступает короткая передышка, вздох, пауза — и певец снова продолжает импровизацию в том же стиле или же избирает новую форму речитации.

Таких форм несколько. Это: 1) описанная выше ровная музыкальная речь; 2) та же речь, но в которой обнаруживается членение мелодики на музыкальные фразы, соответствующие стихотворной строке; 3) четкое выделение этих фраз. благодаря появлению каденций на последнем слоге стиха; 4) использование той или иной стабильной речитативной попевки и варьирование ее; сочетание двух попевок — одной многократно повторяющейся и второй финальной, заключающей строфу или тираду; попеременное сочетание двух попевок; сочетание трех попевок и т. д. Эти формы речитации уже вплотную соприкасаются с напевами массовых лирических песен, которые таким образом входят органической частью в круг художественных средств киргизских акынов, хотя занимают в них и не такое большое место, как указанные выше четыре первые формы речитации.

В качестве примера можно указать на популярную народную мелодию «Селькинчек», которая очень часто встречается в импровизациях акынов:<sup>1</sup>



Из этого вытекает, что речитатив, речитативные приемы характерны и для киргизской массовой народной песни<sup>2</sup>. В быту очень часто можно слышать, как ими

<sup>1</sup> Все формы акынской речитации разобраны нами ранее в работе «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны» (Музгиз, 1952), поэтому здесь о них даются лишь общие сокращенные сведения.

<sup>2</sup> Здесь опять же вспоминаются песни юга Киргизии, среди которых широкие распевные мелодии встречаются реже, чем речитативные короткие попевки.

пользуются все — и дети, и взрослые. Но все же в своей массе речитативные народные песни более мелодичны, распевны, чем акынские.

Как в окружающей нас атмосфере постоянно носят невидимые для глаза капельки пара, которые обнаруживают свое присутствие, оседая на холодном предмете, так и музыкальный фольклор киргизов, их музыкальное мышление насыщены этими свободными, не закрепленными за текстом многовариантными напевами типа «Селькинчек».

Они устойчивы лишь в общих, основных признаках. Певец, по мере надобности, удлиняет, укорачивает, так или иначе видоизменяет их. Он может повторить или выбросить ту или иную ноту, «слиговать» несколько нот вместе, расщепить ритм, укрупнить его, но каденцию, но узловые интонации (это, главным образом, второе полустилие) он оставляет в неизменном виде.

Нами записан ряд песен, разнообразных по содержанию, исполнявшихся разными людьми в разных районах, в разное время — и все они пелись на один и тот же напев. Вот варианты его, встречающиеся в этих записях:

13.

а)

б) Э\_лим(бир)сон\_кол жий\_ла\_сын Э\_рим\_бей ку\_лун байла сын

в) ке\_рун\_бей(да) а\_лыс кет\_ти деп. ке\_нул дощ(а) кур\_ми му\_най ба

Мен ас ман\_да ак шум\_кар, сен жай подни кан сув сар

Подлинной сокровищницей речитатива является киргизский эпос. Этот жанр в условиях Киргизии — никак не отжившее, а очень актуальное, хотя и несущее на себе следы большой старины, художественное явление. Эпос широко бытует и развивается, впитывая новое содержание, обусловленное советской действительностью.

Этот эпос по особенностям исполнения можно расчлени на две группы: малый эпос и «Манас»<sup>1</sup>. Ни о том, ни о другом до сих пор не появлялось специальных публикаций, содержащих анализ музыки. Поэтому необходимо остановиться на этом жанре подробнее и привести достаточное количество примеров.

Итак, что же собой представляет малый эпос киргизов?

Малый эпос киргизов состоит из поэм героического, сказочного и любовно-романтического содержания: «Курман Бек», «Кедей кан», «Ер Төштук», «Жаныш Байш», «Кожо жаш», «Сарынжи» и др. Перечень, дополненный названиями даже всех записанных поэм, видимо, далеко не исчерпывает произведений этого жанра, бытующих в народе. Большое количество их остается невыявленным и неучтенным даже в отношении сюжетов.

В результате попутного и случайного опроса лиц, с которыми приходится встречаться во время экспедиций, обнаруживаются новые, до сих пор не известные сказы. Собранные материалы и сведения позволяют сделать ряд чрезвычайной интересных обобщений, относящихся к развитию эпоса.

Во-первых, наряду с широко популярными поэмами существуют поэмы локальные, район распространения которых не велик, иногда ограничивается даже одним колхозом. Во-вторых, героями таких поэм часто выступают местные «батыры», жившие в XIX—XX веках. В-третьих, родственники этих «батыров» обычно и представляют собой ту среду, где зарождаются подобные поэмы. В-четвертых, в ряде случаев эти поэмы еще не оформились как эпические сказания и существуют лишь в виде разрозненных преданий и сказок. И, наконец, в-пятых, в наши дни можно наблюдать процесс расширения и обновления эпоса за счет воспевания выдающихся событий и деятелей современности.

<sup>1</sup> К малому эпосу относятся сравнительно небольшие поэмы. Эпическое сказание «Манас», называемое так по имени главного героя, представляет необычайное по масштабам произведение народного творчества, охватывающее трилогию — «Манас», «Семетей» (сын Манаса) и «Сейтек» (сын Семетей).

На Алае известны местные поэмы: а) Шамамат менен Аксаткын, б) Алтайбай менен Шамурза, в) Сказание о Кочкорбае и др. В колхозе «Интернационал» Суфи-курганского района созданы, например, две «свои» поэмы «Атабек» и «Жанан» на местные сюжеты. В подобных сказах эпическими чертами наделяются совсем недавние события. Ближайшая родственница акына Токтогула Сатылганова рассказывала пишущему эти строки биографию великого акына и вплетала в нее явно нереальные подробности. Она говорила, например, о том, что Токтогул работал на заводе в Петербурге (где он ни разу не был), то есть она уже в силу народной традиции стала «эпизировать» широко известную биографию прославленного акына.

Склонность киргизов к эпосу была подмечена еще Радловым, по определению которого народная поэзия киргизов находится «в истинно эпическом периоде». «Такое полнейшее господство эпоса, — говорит Радлов, — я нашел только у двух народов тюркского происхождения, живущих в настоящее время совершенно отдельно друг от друга: у абаканских или минусинских татар, на верховьях Енисея и у кара-киргизов»<sup>1</sup>. «У черных киргизов эпос цветет в полном смысле слова», — позднее подтверждал эту же мысль Бартольд.

<sup>1</sup> В. В. Радлов. Образцы народной литературы северных тюркских племен, ч. V, Петербург, 1885. Предисловие.

Как уже отмечалось, Радлов и некоторые другие ученые подошли к киргизскому народному творчеству несколько односторонне. Они не уделили достаточного внимания массовой народной песне, не вскрыли ее большего разнообразия. Песня ярко, хотя и в своеобразных формах, отображала тогда классовую дифференциацию киргизского общества. Радлов не увидел этого. Не прав он был и тогда, когда проводил прямые аналогии между условиями бытования эпоса у киргизов и древних греков. Условия, оказавшие влияние на эпос этих народов, были совершенно неоднородными. Киргизы во второй половине XIX века переживали период феодально-капиталистического развития. Весь их фольклор, в том числе и эпос, по-своему запечатлел классовые противоречия этого периода, что будет видно из дальнейшего изложения. Но Радлов правильно подметил расцвет эпического творчества у киргизов. Этот факт отмечается и в наши дни, в частности в трудах, посвященных вопросам языкознания (см. напр. Н. А. Баскаков, «Развитие языков и письменности народов СССР на материале тюркских языков». «Вопросы языкознания», 1952, № 3, стр. 20).

У киргизов существует несколько фольклорных первоисточников, из которых зарождаются эпические сказы. «Кошок жен», «Кошок дочерей Чиныбая» в поэтической переработке акынов уже содержат яркие эпические признаки. Из «Кошока» развилась легенда о Карагуле. Панагирические песни акынов («Мактоо») служат также удобной формой для эпической завязки. Поэмы развиваются из керезов, сказок и т. п.

Весь малый эпос по содержанию, мотивам, сюжетам, поэтической форме очень разнообразен и в целом демократичнее «Манаса». Это находит свое подтверждение и в условиях бытования малого эпоса. Если создание (и исполнение) «Манаса» было делом особых сказителей — манасчи, встречающихся относительно редко, то в создании малых эпических поэм принимали участие массы. Исполнялись эти поэмы преимущественно акынами, которых во много раз больше, чем манасчи. Малые поэмы входили в репертуар обычных ырчи и рядовых кочевников. Короче говоря, малый эпос был доступнее массам. Он не находился подобно «Манасу» в исключительской компетенции только небольшой, избранной группы сказителей-профессионалов, которые обслуживали главным образом феодальную верхушку.

Все это не могло не сказаться и на музыкальной интерпретации поэм. Они исполняются по-разному, с сопровождением комуза или кыяка и вовсе без сопровождения (что, впрочем, бывает реже). Сама манера исполнения этих поэм не столь экспрессивна, как речитация «Манаса». Они звучат более спокойно, уравновешенно. Мелодика их импровизационна, то есть не закреплена за определенным сказом. Каждый сказитель по-своему музыкально оформляет поэму и даже от одного исполнения к другому меняет это оформление.

Количество и характер привлекаемых им попевок зависят от развития и условий бытования поэмы. Чем поэма значительнее по размерам, чем детальнее она отшлифована по содержанию и по форме, тем, по-видимому, она старше; чем большую популярность она завоевала, тем отточеннее и ограниченнее круг ее мелодических средств, тем они общеизвестнее и стандартнее.

Перечисленные выше популярные поэмы декламируются по-разному, но на их мелодике лежит печать стиля

акынского песнетворчества, они прочно закрепились в репертуаре акынов. Количество попевок у больших старых популярных поэм меньше, чем у мелких и новых. Манера, способ их интерпретации профессионально устойчивее, независимо от того, поет ли данную поэму акын или рядовой любитель.

Более произвольным и песенно-многоликим выглядит музыкальное оформление сравнительно новых и не столь общеизвестных эпических сказаний или небольших легенд, доступных исполнению широких масс. Если все крупные, традиционные поэмы малого эпоса исполняются в речитативной манере, то в мелосе второй группы сильнее чувствуется песенное начало.

В народе широко известна легенда об охотнике Карагуле, который убил своего сына, приняв его за козленка. Потрясенный горем отец сложил плач по своему сыну. Этот плач-кошок и стал эпическим центром, вокруг которого сгруппировались остальные мотивы этой небольшой поэмы. В нашем распоряжении имеется запись (1940 года) четырех исполнителей «Карагула»: М. Мусульманкулова, К. Досиева, И. Туманова, Г. Токтогуловой. Попевки в этих записях очень сильно разнятся друг от друга. Четырехтактовый наигрыш на темиркомузе Токтогуловой напоминает одну из тех маленьких блуждающих попевок, которые соединяются со многими текстами песен и выступают под различными названиями. Так, эта же мелодия с небольшим отклонением записана в Суфи-кургане от темиркомузистки Досматовой под названием «Кукук». Нет сомнения, что Токтогулова использовала или самой ею отобранную попевку, или же взяла мелодию, известную лишь небольшому кругу лиц, как напев Карагула:



Певец Мусульманкулов привлек наиболее традиционный вариант напева. Этот вариант песеннее, сложнее, охватывает уже не один, а два стиха и интонационно сростается с мелодически развитыми кошоками.



15. Карагул

*♩ = 88*

Кар-кыл-дап (га-на) кыз- дар кел сак- тайт, а-  
ке К-рабылаа чын чол сак тайт, а- ке (и)

16.

Кошок

*♩ = 84*

Кө-рун-бөй 'а-на) а-пыс (ой) кет-кен сон (ой)  
А та-кем кай-таай-ла-нып кэ-лиш жок (ой-а)

Еще большее развитие приобретает мелодика у композитора Туманова (комуз — трехструнный щипковый инструмент типа балалайки, но без ладов на грифе), превращаясь в маленькую пьесу двухчастного построения. Однако ее диапазон и форма еще близки к песне. Наконец, у Досиева «Карагул» уже перерастает в трехчастное инструментальное произведение программного значения и содержания. В нем запечатлеваются несколько эпизодов. Два из них — первый и последний — одинаковые, а средний контрастирует им:

17. Подвижно (I и III часть)

(II часть)

Как видим, мелос этого отрывка наделен уже чертами инструментализма.

Пример с «Карагулом» типичен для маленьких популярных поэм. Их музыкальное оформление колеблется от примитивного, миниатюрного напева, до сложных инструментальных пьес. В записях А. Затаевича представлено несколько таких пьес с поэтическим содержанием, выросших из эпоса. Шестидесятилетний кыякчи (на Алае) Карамергенов Мулла исполнял (в 1947 году) поэму «Шырдакбек», скандируя каждый стих при помощи одной и той же попевки и только для заключительной строки тирады он видоизменял ее, заканчивая ее на тонической каденции. За каждой тирадой следовал отыгрыш на кыяке, представляющий собой повторение той же попевки пять-шесть раз подряд, но с некоторыми украшениями. Мы располагаем вторым вариантом «Шырдакбека», записанным от Куренкеева<sup>1</sup>. В его интерпретации эта тема разрешена уже в форме инструментальной трехчастной пьесы, к которой Затаевич прилагает целую программу. (Интересно, что в мелодике Куренкеева также претворены интонации кошкока).

В ряде случаев такие популярные короткие поэмы-легенды приняли чистую инструментальную форму. Они уже не поются и перестали или почти перестали существовать как поэтические произведения. В народе сохранилась лишь схема их содержания, которое нашло воплощение в жанре программного инструментального произведения.

Старые музыканты, и в их числе Куренкеев, утверждают, что в дни их юности им часто приходилось слышать песни, ныне принявшие уже чисто инструментальные формы, как например, «Ботой».

С другой стороны, некоторые малые, местные поэмы настолько тесно соприкасаются с песней, что жанровые признаки песни становятся в них доминирующими. Возможно, что такие эпические сказы с течением времени

<sup>1</sup> А. Затаевич. «250 киргизских инструментальных пьес и напевов», № 39.

превращаются в песню, что такие песни, как «Кул мурза» или «Аксыят» и другие, когда-то были поэмами, утратившими черты своего жанра и, так сказать, перекочевавшими в другой жанр.

В народе происходит отбор форм и жанров фольклора. В силу ряда причин одни сюжеты, мотивы, темы выживают, «эпизируются», превращаются в большие развитые поэмы; другие, наоборот, отсеиваются, отмирают, третьи, недоразвившись как поэмы, становятся песнями или служат основой программы инструментальных произведений. Этот многогранный процесс совершается и в наши дни.

Большие, широко известные поэмы, очевидно, и принадлежат к числу наиболее стойких. Они вошли в репертуар акынов, приобрели традиционные, поэтические и музыкальные очертания.

Мы располагаем нотными записями фрагментов из poem «Курман бек», «Кожожаш», «Сарынжи», «Төштук», «Кедей кан» в исполнении акынов-профессионалов Алымкула Усенбаева, Калыка Акиева, Коргола Досиева и из поэмы «Шамамат» в исполнении Моллы Журабекова — председателя колхоза из Алайского района. Для всех перечисленных отрывков типична акынская форма речитации тирадами (тирады преобладают в этом эпосе). Конец тирады всегда отмечается полной каденцией на тонике, после чего следует отыгрыш. Заключительная строка тирады поется в замедленном или более укрупненном ритмическом движении. Сама тирада (9—15 стихов) исполняется двояко. Иногда каждый стих ее поется на одну и ту же попевку, которая таким образом повторяется столько раз, сколько стихов содержит тирада. Мелодика же заключительной строки, как об этом уже говорилось, и по рисунку, и по каденции отличается от всех других вариантов попевки:

15.

(Повторяющаяся попевка)

Ка\_ра\_та-ман ке\_дей\_лер жаллы тушкун чон жолго

(Заключительная)

Она обязательно заканчивается тоникой. Тоника эта совпадает не с последним слогом стиха (который в этих случаях приходится на вторую ступень звукоряда лада), а со вставным гласным звуком («э», «и» и др). Этим звуком наращивается, удлиняется стих и завершается тирада.

Другой способ речитации тирад напоминает уже знакомую нам из предыдущего изложения скороговорку более или менее дробными ритмическими долями. Лад и тональность при этой речитации также строго устойчивы. Если певец и допускает своеобразные модуляционные отклонения, то в каденции он обязательно снова закрепляется в главной тональности. Наличие сопровождения тем более обязывает его к этому, так как за каденцией следует неизменно повторяющийся отыгрыш (аналогичный инструментальному вступлению). Мелодический рисунок такой речитации не стандартен, а случаен. Лишь последние 1-2-3 строки тирады имеют более или менее устойчивые, повторяющиеся мелодические очертания:

Эпично

$\text{♩} = 116$

*mf* (комуз)

(а) Э л ы л - д ы й г а

*rubato*

тушкун\_до Бай\_лар кы\_мыз ич\_кен\_де, Ар\_па\_мы баштап

ор. гон-до Айылым келипкондузле Өзүм салган кор.гон.го  
кен а-рал.га кон -ду-руп кен - чи-лер-ди жай-ды-рып  
(конец тирады)  
А-тан (да) ке - сел ө - зун жаш Ме - ни нар-  
-да - гым (а) жал - гыз жу до ду (э)

Итак, малый эпос исполняется в песенной или акыно-речитативной манере. Но ни в том, ни в другом случаях мелодика этого речитатива не получила специфического, только присущего эпосу очертания. Она не срслась с текстом подобно тому, что мы будем наблюдать в «Манасе». Ни одна из малых поэм не имеет своей, только ей присущей попевки. В этой манере, в этом мелодическом оформлении, как мы видели, исполняются и другие, например акынские, песенные жанры.

А. В. Затаевич записал от Токтогула Сатылганова напев «Жаныш Байш». При внимательном анализе его мы обнаруживаем, что он представляет собой один из вариантов попевки «Кербези» Токтогула, также записанного Затаевичем. На этот же мотив Усенбаев поет «Кербез» и поэму «Кожожаш». В быту киргизов мы встречаемся с многочисленными случаями использования этой попевки при мелодическом скандировании многих песенных текстов:

20.

Кербез

Тал - гоп Тарт - кан (и) Кыл ар - кан

Бытующие в народе поэмы Тоголока Молдо, Исака Шаибекова, Токтогула Сатылганова и других советских акынов обязательно поются, и поются в стиле малого

эпоса. Ученик Токтогула — К. Досиев напел отрывок из поэмы «Кедей кан» в той манере, в какой исполнял его учитель, а вслед за этим он спел свою песню на советскую тему. И первое, и второе произведение имело ту же самую мелодию. Количество подобных примеров можно было бы значительно увеличить. Все они подтвердили бы общеизвестный факт, что новые советские народные песни и поэмы на первом этапе очень часто облекаются в привычную традиционную музыкальную форму.

Обогащение музыкальных средств в эпосе начинается с привнесения некоторых новых штрихов в манеру исполнения. Новые поэмы на советскую тематику поются без того оттенка спокойствия, который ощутим при исполнении старых поэм. Усенбаев пользуется одной и той же мелодией, когда поет арман Токтогула и свое сочинение о выборах в Верховный Совет. Однако заметна большущая разница в интерпретации первого и второго произведения. Глубокая грусть, внутренняя сосредоточенность армана исчезают тогда, когда, пользуясь этой же мелодикой, Усенбаев поет о наших днях. Он ускоряет темп, прибегает к смелым акцентам, отбирает четкие, симметрично расположенные узловые интонации, сокращает произвольные замедления и ускорения ритма, добивается большей равномерности метрической пульсации; он изменяет тембр голоса; в отыгрышах слышится задор, выкрики и т. д. Все эти оттенки исполнения в конце концов изменяют старую музыкальную форму, придают ей большую стройность, собранность. Теперь при исполнении малых поэм реже приходится слышать речитацию-скороговорку; в эпосе чаще звучат мелодии, приближающиеся к песенным. Впрочем, тенденции развития мелодики в сторону большей распевности присущи не только малому эпосу, но и всей народной вокальной музыке.

В фольклор киргизов мощным свежим потоком хлынула струя нового советского песнетворчества. Она захватила большие массы людей. Эпос не столько отделился этой струей, сколько попал под ее влияние. Поэмы становятся меньшими по объему, но внутренне более собранными, целеустремленными, не отягченными деталями. В музыкальном отношении они приобретают «портативную», жизнестойкую песенную форму.

Колхозник Анарбаев Ибраим из колхоза «Социа-

лизм» Корульского сельсовета Гульчинского района Ошской области сложил в традиционной, эпической форме большую поэму о наших днях. У него появилась необычайная для этого жанра жизненно-сочная манера исполнения! Какими стройными и четкими выглядят ритмический рисунок и все элементы формы его мелодии. Какую выразительность приобрели интонации его произведения!

\* \* \*

Мы переходим к заключительной и основной части нашей работы — анализу песенной интерпретации «Манаса». Надо сразу же оговорить, что изменения, происходящие в наши дни в этой интерпретации, настолько значительны, насколько существенна сама переработка, которой подвергается сейчас этот эпос в народе. Изложенные ниже наблюдения охватывают почти 15-летний период. Мы с полным основанием можем утверждать, что многие штрихи, подмеченные нами в начале этого периода, теперь почти, если не совсем, не характеризуют уже живое исполнение «Манаса».

«Манас» — это буквально энциклопедия киргизского народного речитатива, в которой собраны все его образцы от самых древних до современных. Речитация «Манаса», будучи органически связана со всей песенной культурой народа, содержит в то же время такие отличительные черты, которые позволяют смелее и обоснованнее выдвинуть некоторые предположения о путях исторического развития киргизского народного речитатива, об особенностях формирования самого эпоса.

Спокойно и величаво лилась размеренная речь скажителя:

Арстан Манас // батыры  
Айбатын салып // акыры  
Астынкы ээрди // албайып  
Устунку ээрди // далбайып.

Плавная мелодия, в которую облеклась эта речь, подобно воздуху или всплеску набегающей волны, мерно и медленно вздымалась и опускалась, следуя строка за строкой. На время она угасала, уступая место стремительной скороговорке, потом возникала вновь, струясь нескончаемым потоком героических интонаций. Взгляд, поза, жесты, все поведение манасчи выражали сознание собственного достоинства. Из-под сдвинутых бровей он

степенно бросал гордый взор то вправо, то влево, то прямо перед собой. Засучив рукава, он производил руками неторопливые движения, уверенным, сильным жестом подкрепляя сказанное.

Он пел о необычном. И была скрытая гармония между возвышенной манерой исполнения и суровыми гиперболлизированными образами эпоса.

Монументальные полотна походов, батальные сцены, эмоционально-взволнованные речи и диалоги, бытовые картины, обряды, песни, игры, состязания, фантастические приключения — разнообразна палитра событий, ситуаций и мотивов, заключающихся в «Манасе». Но как бы ни были сложны ситуации, в какие бы труднейшие условия ни попадал Манас и его дружинники, какие бы чудовища на них ни обрушивались, — батыры всегда выходят победителями.

Несмотря на тысячелетний, по мнению одних ученых, а по мнению других, пятисотлетний возраст, этот величавый памятник многовековой духовной культуры киргизов живет в наши дни не только как ценный исторический документ, но и как действенное, художественное произведение. Распространенность «Манаса», его созвучие эстетическим вкусам и культурным запросам масс очевидны и показательны. Ни одна из героических поэм малого эпоса не может быть сопоставлена с ним по степени популярности. «Манас» широко известен в народе в силу давней традиции, и традиция эта очень устойчива и сегодня. Его любят читать, рассказывать и слушать дома, в концертном зале и по радио. Он становится известен и в тех районах, где раньше не бытовал. На Алае дети впервые знакомят своих отцов и дедов с этим эпосом, дошедшим туда через хрестоматию, через школу.

Наряду с прославленными сказителями — манасчи Саякбаем Каралаевым, Молдобасаном Мусульманкуловым, Жаныбаем Кожековым и другими — появилось много любителей этого жанра среди самых различных возрастных групп и слоев общества. В семье, в кругу друзей и товарищей начинающие манасчи заполняют досуг исполнением небольших отрывков «Манаса». «Каждый киргиз знает часть этого эпоса», — писал В. В. Радлов. И действительно, в северной Киргизии, где он особенно популярен, почти каждый киргиз знает наизусть и может исполнить хотя бы небольшой отрывок из «Мана-

са». Менее известен этот эпос на юге Киргизии, где можно встретить стариков, которые не имеют о нем никакого представления. Молодежь, как об этом было уже сказано, узнала его теперь через радио и книгу.

Образы, ситуации и интонации «Манаса» растворены в фольклоре. Они оплодотворяют народную фантазию; ими насыщено творчество профессионалов писателей, художников и композиторов. По мотивам «Манаса» создана киргизская опера «Айчурек» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере, повесть «Великодушный Манас» С. Липкина, картины Г. Айтиева, С. Чуйкова, Г. Петрова и другие произведения искусств.

История изучения «Манаса» охватывает почти столетний период.

Крупнейший русский лингвист-тюрколог В. В. Радлов опубликовал в числе других работ многотомное издание «Образцы народной литературы», пятый том которого посвящен киргизскому фольклору (СПб, 1885). В этом томе впервые напечатан отрывок из «Манаса». Во вступлении к книге содержатся относящиеся к эпосу наблюдения и аналитические замечания Радлова. В 1884 году он выпустил в Лейпциге на немецком языке свой труд «Aus Sibirien» в двух частях, в котором также имеются ценные наблюдения над фольклором сибирских татар и киргизов (вплоть до нотного примера).

В дореволюционные годы только двое ученых обратили внимание на «Манас». Благодаря их трудам с отрывками из этого эпоса и ознакомилась общественность. Вторым ученым был Ч. Ч. Валиханов. Он опубликовал в «Записках Русского географического общества», в первой книге за 1861 год, «Очерки Джунгарии». В них, кроме фактического материала и сведений по киргизскому фольклору вообще, по этнографии киргизов, содержится краткий пересказ сюжета «Манас» и комментарий к нему. В 1904 году в переводе Валиханова был напечатан отрывок из «Манаса» («Записки Русского географического общества», т. 29).

Венгерский ученый Almásy György опубликовал в 1903 году в Будапеште труд «Asia szivébe», содержащий собранные им во время путешествия в Среднюю Азию в 1900 году многочисленные фактические данные этнографического порядка, в том числе и о киргизах. На 371 странице он сообщает о существовании у киргизов

эпоса «Манас». В 1911 году он же опубликовал в 12-м томе венгерского журнала «Keleti szemle» записанный им отрывок «Прощание героя Манаса со своим сыном Семетеем». Отрывок напечатан в транскрипции на киргизском языке с немецким переводом. Тексту предшествует короткое вступление справочного характера. В нем автор отмечает, что объем «Манаса» составляет 20 000 строк, а «Семетей» и «Сейтека» вместе — 30 000 строк.

И все же только в годы Советской власти запись и изучение «Манаса» были поставлены на подлинно научную основу и приобрели подобающие масштабы. Достаточно сказать, что в фондах Киргизского филиала Академии наук СССР накоплено около миллиона строк этого эпоса, записанных от разных сказителей, собрано несколько томов комментариев, изданы книги, очерки, статьи и т. п.

Большой вред работе над «Манасом» нанесли буржуазные националисты, которые стремились зафиксировать в первую очередь и всячески оттенить, выделить националистические, мистические, захватнические и другие реакционные тенденции, проникшие в «Манас», и, наоборот, затушевать его демократическую, народную основу, умалить ее значение.

В последние годы вокруг эпоса «Манас» развернулась широкая дискуссия; в печати появилось большое количество статей, были подввергнуты критике прежние работы и разбирались различные варианты эпоса.

Первый полный вариант «Манаса» записан со слов советского манасчи Саякбая Каралаева. Он охватывает цикл, состоящий из трилогии «Манас», «Семетей» и «Сейтек». Объем его составляет около 400 000 стихотворных строк.

Однако процесс формирования «Манаса» не прекратился, он совершается на наших глазах и по сей день. Сказочные богатыри, необычайные ситуации, несущие на себе печать столетий, в устах советских манасчи возрождаются к новой жизни, приближаются к нам, приобретают реалистические очертания, обрамляются реально-историческими деталями:

Всякое в этом рассказе найдешь,  
Перепутаны правда и ложь,  
Очень все это было давно,  
Очевидцев нет все равно.  
Нет свидетелей тех чудес,  
Быль и небыль смешаны здесь.

Такими словами охарактеризовал процесс формирования эпоса С. Оразбаков — один из крупнейших манасчи, от которого был записан вариант «Манаса» в 20-х годах.

Каждый манасчи — сын своего времени и определенной социальной среды. За многовековыми традициями в его варианте неизбежно проглядывает отпечаток современной ему действительности. Сказитель, с которым имел дело Радлов, обрисовал Манаса в качестве верноподданного «белого царя». По Оразбакову, Манас воюет с Наполеоном. У Каралаева Манас пользуется в походе подзорной трубой; Манас по записям *Almásy* был вооружен пяти- и шестизарядными револьверами. В некоторых вариантах «Манаса» исследователи находят телефон, спирт и т. п.

На примере с «Манасом» наглядно прослеживается закономерный процесс переосмысливания киргизским народом старинных, но еще бытующих художественных традиций, в соответствии с новым миропониманием.

Народное творчество в целом, и эпос в том числе, в наши дни очищается от случайного, наносного и чуждого психологии, художественному мышлению народа.

«Манас» исполнялся в среде рядовых кочевников, но исполнял и в бай-манапской среде, от которой зависел сказитель. Он неизбежно в силу этой зависимости наделял героев эпоса чертами, угодными аудитории, вводил ситуации, отвечающие ее вкусам и мировоззрению. Таким образом, на здоровой народной основе эпоса «Манас» зачастую нарастали чуждые ему антинародные напластования, пантюрокские, панисламистские захватнические тенденции.

Конференция по «Манасу», признавшая народность этого эпоса и одновременно указавшая на необходимость критического отношения к нему, выявила мотивы, события, противоречащие народной основе «Манаса», проникшие в эпос под влиянием бай-манапства, буржуазно-националистической агитации, преследовавших цель приспособить «Манас» к своим классовым интересам. В результате конференции историки и литературоведы Киргизии ведут работу по очищению «Манаса» от наносных напластований, по созданию подлинного народного варианта его.

Пишущий эти строки слышал в марте 1952 года в

Пржевальске молодого манасчи Шаавая Азизова, сына очень известного сказителя Чоюке. Юноша блестяще знал огромный эпос, мог читать его часами, легко исполняя по заказу любой из эпизодов. Вариант Азизова вполне удовлетворял требовательную, культурную, политически зрелую аудиторию. Его вариант был свободен от чужеродных тенденций.

Все исследователи «Манаса» устанавливают непрерывающуюся трансформацию эпоса, несущего на себе отпечаток многих поколений и питающегося соками нашей действительности. Они устанавливают значительную роль индивидуального творчества манасчи.

Каждый сказитель в арсенале своих средств имеет, во-первых, излюбленные поэтические «клише» в объеме стиха, строфы, тирады и даже целого отрывка. Они передаются от одного сказителя к другому в неприкосновенном виде и запоминаются ими наизусть. Во-вторых, в эпосе есть множество общеизвестных событий, описаний, есть популярные драматургические узлы, которые существуют в памяти сказителя лишь в виде схемы и опозетируются им в деталях каждый раз по-иному. Таковы, например, рассказ Алмамбета, рождение и детство Манаса, заговор семи ханов, поминки Коктея и другие. Наконец, в-третьих, в зависимости от ряда факторов манасчи вводят в свой вариант совершенно новые, побочные мотивы, эпизоды, отступления (определяемые часто интересами слушателей), руководствуясь в импровизации установленными принципами эпического формообразования. Орозбаков, например, включал в свой вариант даже арманы личного содержания.

Конечно, соотношение всех этих пластов: нового и отживающего, индивидуального и традиционного, формы их взаимопроникновения не остаются стабильными. «Манас» не превратился в музейно-застывший экспонат. «Манас» — живое творчество. Человек, однажды присутствовавший при исполнении «Манаса», никогда не забудет глубокого впечатления, полученного им от этого сказа. Слуховое, зрительное, эмоциональное восприятие создаст и отложит в памяти единый и цельный художественный образ большой убеждающей силы.

В этом большое отличие «Манаса» от эпоса других народов, у которых древние сказы откристаллизовались

и застыли в устойчивых книжных очертаниях. Их формирование в народе прекратилось и они стали жить второй жизнью, популяризируемые через книги. «Манас» существует в народном быту как живое произведение искусства, и изучать его — значит прежде всего обращаться к первоисточнику, то есть к его звучанию в живом исполнении. Если правда, что текст былин, записанный под диктовку и без напева, во многом расходится с оригиналом, то это тем более относится к «Манасу».

«Манас» — произведение синтетической формы. Его компоненты: слово, мелодия, жест и мимика. Они всегда присутствуют в каждом исполнении. Трудно получить представление об интерпретации «Манаса» по книге или даже по нотам, как, точно так же, трудно представить исполнение его вне аудитории. Слушатели для сказителя — жизненно необходимая среда, вне которой интерпретация манасчи не выразительна и не вдохновенна. Манасчи нуждается в напряженно-праздничной атмосфере, в проявлении интереса к его сказу. Приехавший для записи из далекого айла старик Жаныбай Кожеков вначале категорически отказался петь «Манас» в одиночестве перед микрофоном и потребовал, чтобы его слушали, по крайней мере, пять — десять человек. Аудитория бывает захвачена сказом рапсода и реагирует на него непосредственно и различно, в зависимости от содержания и художественной впечатляемости самой передачи: то затаив дыхание, то одобрительными репликами, то смехом, то восторженными возгласами и т. д. Слушатели и сказитель взаимно подогревают друг друга, создают настроение.

Приподнятое настроение — друг сказителя, решающий фактор его вдохновения и успеха. Когда Каралаев бывает «в ударе», он осложняет конфликт, вводит новые эпизоды, находит нужные слова для того, чтобы на большом отрезке времени обыгрывать один какой-нибудь конфликт, увлекательно описывать несущественную, с точки зрения драматургии, деталь быта или картину природы. Эта способность всегда высоко ценится слушателями. Орозбаков, восхваляя легендарного сподвижника Манаса Жайсана-ырчи, говорит, что он «одно украшение юрты воспевал полдня». Весь комплекс художественных средств Каралаева, когда он бывает «в форме», приобретает большую целенаправленность и

стилистическое единство. Манасчи всегда выступает со-ло и без какого-либо инструментального сопровождения. Сперва он как бы проверяет себя, приравнивается к аудитории, овладевает ее вниманием («разогревает грудь» — как говорят азербайджанские ашуги). Интонации его и весь комплекс художественных средств в этот момент расчетливы: попевки устойчивы, слова, обороты речи, стихосложение, образцы привычны и знакомы, жесты соразмерны и т. п. Он тщательно следит за собой, старательно выпевает мелодию, добываясь того, чтобы она была интересной. Начало сказа или короткий отрывок из «Манаса» — это еще разрозненные компоненты, это детали, не собранные в единое целое, это колонны, карнизы, но не архитектурное сооружение.

Но вот проходит 10—15—20 минут (время это очень условно) — в аудитории создается настроение, дисциплина, и рапсод раскрывается перед слушателями в полной силе своего дарования, все элементы его искусства сливаются в органическом единстве, и только тогда вырисовывается и ощущается исполнительский стиль «Манаса». Звучащий «Манас» — это стихия эмоций. Понять его художественные средства, их организацию, оттенки и даже содержание эпоса невозможно без учета этой специфики.

Интонация, характер интерпретации типичной попевки, появление той или иной рифмы, акцента, ритмического рисунка, жеста и т. п. — все это подчиняется экспрессии, настроению рапсода. Эта непосредственность чувств, выливающаяся в выразительном слове и напеве, определяет не только форму их. Даже содержание, за которым, в конечном счете, сохраняется ведущее значение в сказе, временами не может поставить строгих рамок фантазии импровизаторов-манасчи. Оно неустойчиво, меняется в масштабах, драматургии, образах, палитре художественных красок и т. п. под влиянием все того же фактора — настроения сказителя.

Звучащий «Манас», манера его исполнения говорят о древности его происхождения. Это особенно относится к тем моментам, когда возбуждение манасчи достигает кульминации. Присматриваясь к интенсивным жестам, напряженной позе, резко меняющемуся выражению лица, вслушиваясь в порой экзальтированную музыкальную речь манасчи, мы невольно припоминаем то, что

писалось о музыкальной культуре ранних периодов развития человеческого общества<sup>1</sup>. Есть общее у этой немusической, но ритмически организованной, возбужденной речи манасчи со звучанием описанных выше в нашей работе древних заклинаний и даже с речитацией шамана. Мы неоднократно наблюдали, как в минуты наивысшего напряжения, когда в сказе обострялись события, Каралаев так возбуждался, что у него на губах появлялась пена.

Несмотря на разнообразие музыкального языка «Манаса», в живом исполнении эпоса мы прежде всего воспринимаем не столько мелодическое разнообразие, не столько музыкальную канву сказа, сколько бываем поглощены экспрессивной манерой интерпретации. Нескольким в утрированном виде и основываясь, главным образом, на внешних признаках, эту сторону исполнения отмечал уже Ч. Валиханов. М. Венюков почти 90 лет тому назад (то есть в одно время с Ч. Валихановым) указывал на эту выразительность или, как он говорил, «удивительно верную интонацию рапсоды, которую можно было ценить даже не понимавшему слов поэмы»<sup>2</sup>. Отнимите у сказителя это качество — и «Манас» перестает быть самим собой. Манасчи ценятся за эту способность экспрессивной и даже экзальтированной передачи, видимо, в силу давней традиции, по которой и сам процесс сказа, и само искусство манасчи нередко окружались ореолом сверхъестественности»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См., например, по этому вопросу высказывания М. В. Иванова-Борецкого: «У всех первобытных народов широко распространен такой способ пользования голосом, который находится в промежутке между обычной речью и настоящим пением» («Первобытное искусство», М., 1925). Ценные наблюдения по этому вопросу собраны В. Радловым у тюркоязычных народов Сибири, Алтая, Средней Азии. Эти выводы подтверждаются наблюдениями советских музыковедов над манерой исполнения эпоса у народов СССР. Вот что пишут, например, Н. Пейко и И. Штейман о музыкальной интерпретации «олонхо», т. е. якутских былин, у сказителей: их «интонации не укладываются в темперированный строй. На первом месте не внутреннее музыкальное содержание «олонхо», а выразительность его передачи» («О музыке якутов», «Советская музыка», 1940, № 7).

<sup>2</sup> М. Венюков. «Дикокаменная орда». Записки РГО. 1861, кн. 4.

<sup>3</sup> Об этом см. в рассказе Жаныбая Кожекова, опубликованном в нашей работе «Токтогул Сатылганов». М., 1952 г.

Согласно существующей легенде, во время исполнения манасчи Кельдыбека (жил в XVIII столетии) дрожала юрта, происходили необычайные явления в природе. Сила слова сказителя проявлялась и в других чудодейственных событиях. Эта легенда впоследствии создалась вокруг имени манасчи Балыка (первая половина XIX столетия), вероятно усвоившего от своего предшественника манеру исполнения и передавшего ее своему сыну Найманбаю. В дальнейшем эта линия преемственности распространяется уже на наших современников.

Однако традиционная манера исполнения «Манаса» в наши дни претерпевает изменения (подробнее об этом смотри ниже). Каралаев сейчас читает «Манас» не так, как он читал его десять лет тому назад. Он стал сдержаннее, стал сознательнее, культурнее распоряжаться художественными средствами. Теперь, сохраняя в основном тот же стиль, он проявляет больший художественный расчет, а временами обнаруживает режиссерскую трактовку.

Слушание «Манаса» доставляет эстетическое удовольствие человеку и не владеющему киргизским языком. После того, как пробудешь в обществе манасчи вечер или более того, начинаешь сознавать, до какой степени несовершенны наши представления о музыкальном языке эпоса, основанные лишь на нотных документах или пластинках, фиксирующих небольшие отрывки, до трех минут звучания. Мы не претендуем в данном очерке на полное, всестороннее освещение музыки «Манаса», наша задача более скромная — произвести первичное обобщение имеющихся материалов и наблюдений.

Мелодика «Манаса» производит на нас двойственное впечатление. С одной стороны, мы воспринимаем ее импровизационную изменчивость, с другой — слышим ее интонационно-устойчивые стабильные попевки.

Как многокрасочные фильтры выделяют из дневного света тот или иной нужный свет, так и манасчи из одной и той же попевки, путем различных изменений ее, создают нужный для себя вариант. У него нет закрепленного за определенным текстом единого напева, как нет и неизменного варианта текста. Пишущий эти строки однажды предварительно, до механической записи, зафиксировал от Мусульманкулова текст отрывка из «Ма-



наса». Когда же Мусульманкулов стал напевать этот же отрывок перед микрофоном, то оказалось, что текст его уже значительно отличался от первого варианта. Из сотни строк едва ли двадцать или тридцать сохранились в прежнем виде, остальные были новизмы.

Один и тот же фрагмент, дважды воспроизведенный сказителем, звучит различно и по тексту, и по мелодии.

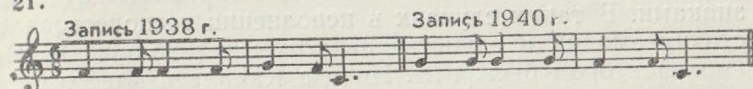
Первые записи попевок «Манаса» были сделаны А. В. Затаевичем и опубликованы в его работе «250 киргизских инструментальных пьес и напевов». В ней содержатся два 16-тактовых и одна — 8-тактовая попевки (записи №№ 130, 247 и 249). В 1939 году Музгиз выпустил тетрадь: «Киргизский музыкальный фольклор», состоящую из семи нотных записей этого фольклора, в том числе двух фрагментов из «Манаса» (по 4 страницы каждый) в исполнении Каралаева. Образцы попевок «Манаса» приведены в статьях В. Беляева «Киргизская народная музыка», В. Кривоносова «О напевах киргизского эпоса «Манас» («Советская музыка», 1939, № 6) и в книге автора настоящей работы — «Музыка Советской Киргизии» (М. 1939). В последней имеется очерк «Манас и манасчи» с биографиями Каралаева и Мусульманкулова. Этими названиями исчерпывается библиография опубликованных специальных работ о музыке «Манаса».

Автор настоящего очерка записал дискографом в 1940 году в г. Фрунзе 19 фрагментов из «Манаса» в различном исполнении: Каралаева (5 номеров), Абдурахманова (4 номера), Кожекова (2 номера), Мусульманкулова, Тыныбекова, Иманкулова, Туманова, Боталиева и Маймакова. Этот (неопубликованный) материал частично используется в данном очерке.

В 1938 году от Каралаева был записан отрывок из «Манаса». Через два года этот же отрывок снова был записан от него (хранится в рукописи). Через неделю после второй записи тот же отрывок был исполнен Каралаевым в кругу слушателей. И первый, и второй раз манасчи был ограничен заданными ему условиями. Он был подготовлен к записи: из его варианта отобрали нужный фрагмент, установили хронометраж, сделали необходимые указания о самом характере исполнения и т. д. Поэтому первые две записи стоят значительно ближе друг к другу, чем к третьей.

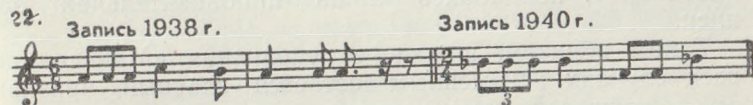
Рассматриваемый нами фрагмент по драматургическим признакам может быть разделен на две части. В первой из них повествуется о том, что видит Манас в подзорную трубу (дурбу) в окрестностях осажденного им города, а во второй — передается его гневная речь. Каралаев музыкально оформляет каждую из этих частей по-разному: в первой из них он варьирует более эпически уравновешенные и торжественно звучащие попевки:

21.



Попевки постепенно убыстряются, окрашиваются в напряженные тона и после двух-пяти фраз речитатива-рубато (этот речитатив присутствует и в первом и во втором вариантах, выполняя роль модуляционного эпизода, разделяющего и в то же время объединяющего все музыкальное построение сказа) сменяются новой попевкой, более энергичной, экспрессивной и лучше передающей эмоционально сгущенную и сильную в выражениях речь Манаса:

22.



Во второй части Каралаев переходит и в более напряженный высокий регистр, ускоряет темп, обостряет акцентировку. Оба варианта, 1938 и 1940 годов, заканчиваются теми же двумя-тремя фразами речитатива-рубато. Как видим, эти варианты структурно очень похожи друг на друга: и тот, и другой состоят из двух отделов, в основе их, говоря условно, лежит сложная двухчастная форма почти с одинаковым количеством тактов.

Иначе выглядит тот же отрывок в свободной интерпретации, не стесненной условиями микрофона. Каралаев пел его не три минуты, а десять-двенадцать минут. Он спокойно и долго в величавой манере описывал обстановку, предшествующую сражению, потом, все более и более возбуждаясь, перешел на быстрый речитатив и его средствами обрисовал признаки нарастающего

гнева Манаса. Сама же речь Манаса передавалась Каралаевым с огромным темпераментом, потоком стремительно следующих друг за другом стихов. Избранная им попевка, повторяющаяся около шестидесяти раз подряд, упорно и настойчиво рвалась вверх. Иногда она сводилась к остро ритмованному стиху, скандированному на одной ноте. Голос Каралаева временами переходил в фальцет, прерывался высоким выкриком. Многие интонации были настолько нечеткими и необычными, что они вообще не могли быть зафиксированы нотными знаками. В таких случаях в исполнении господствовала стихия эмоций и единственным музыкально-организующим фактором был ритм. Иногда Каралаев вместо поэтически организованной стихотворной строки вставлял два-четыре такта своеобразных вокализов, непонятный набор гласных звуков, но обязательно в рамках избранного ритмического клише. Как эти напряженные гортанные выкрики напоминали записанные нами в 1940 году от Шершена Терметчикова неосмысливаемые магические заклинания юродивого-дувана! Конечно, точно зафиксировать нотами ни те ни другие выкрики не было возможным. Они теряли связь с музыкальной интонацией, поддаваясь лишь приблизительной записи.

Таким образом, в манере исполнения «Манаса» во всех случаях неизменным остается главный признак ее — экспрессия, эмоциональная насыщенность. Общепринятое представление о повествовательном характере интерпретации эпических поэм к данному эпосу может быть отнесено лишь условно. В начале сказа манасчи действительно короткое время сохраняет спокойствие, но потом подпадает под власть острых настроений, временами переходящих в экзальтированное состояние.

Манасчи всегда исполняет этот эпос нараспев. Манера их пения речитативна. Однако диапазон этой речитации простирается от своеобразной декламации, срастающейся с разговорной речью, до распевной песни.

В дальнейшем, все попевки «Манаса» можно отнести к четырем основным группам или четырем видам речитации, исходя из музыкально-формального признака, так сказать, от ритма к песне, от ритмической речи к распевному мелосу. Как нам думается, за этой класси-

фикацией форм речитатива скрывается не только художественный, но и исторический смысл.

\* \* \*

Нам никогда не приходилось слышать ритмически беспорядочное, неорганизованное исполнение эпоса. Ритм служит первоосновой. В редкие моменты чрезмерной возбужденности манасчи переходят от музыкального речитатива к полуразговорному декламационному жанру исполнения. Тогда исчезает интонация в музыкальном смысле этого слова, почти пропадает и ощущение ритма. И все же звуки (слоги) чередуются, льются так, что в их последовании можно уловить хотя бы элементарную ритмическую организованность (например, относительную равномерность долей). Сохраняет ли манасчи стихотворные размеры (а размер этот бывает даже 15-слоговым, как в записях В. Радлова) или переходит на прозаическое произнесение текста, — он все равно не теряет чувства ритма: звуки его сказа могут быть выражены более или менее равномерными, ритмически долями. В такой речитации трудно установить метрические закономерности, так как и членение этого речитатива зависит от многих факторов — содержания текста, его структуры, от пауз, необходимых для передышки сказителя, от времени, необходимого ему для обдумывания последующей тирады. Здесь еще не вступают в силу в полной мере внутренние законы музыкального движения. Ни о каких ладовых закономерностях говорить еще не приходится. Слух улавливает стремительный поток ажитационной речи, акценты, выкрики и скользящие, глиссандирующие интонации (Радлов называл такое исполнение — «с жаром»).

Образец такой речитации «Манаса» записать пока не удалось. Она существует лишь в живом исполнении и встречается крайне редко. Ее мы условно называем немusикальной речитацией или речитацией первого вида.

Аналогичную ей речитацию нельзя найти ни в творчестве акынов, ни в малом эпосе, но, как об этом уже говорилось, прототипы ее имеются в архаических песенных жанрах и, по-видимому, она соприкасается с такой же экзальтированной манерой исполнения бакши. Установить правило, когда немusикальная речитация пере-

ходит в музыкальную, и наоборот, когда расплывчатая и мимолетная интонация становится более четкой и определенной, когда закрепляются метро-ритмические закономерности, — невозможно. Чаще всего немusикальная речитация подготавливается возбужденной музыкальной речитацией (второго вида), а иногда сама переходит в нее. Однако музыкальная речитация встречается и вне связи с немusикальной.

Речитация второго вида состоит из музыкальных периодов разных размеров, охватывающих несколько стихотворных строк. Звуки этого речитатива имеют уже все музыкальные признаки: они интонационно определены, ладово организованы и иногда ритмически группируются в те или иные устойчивые метрические ячейки. Правда, иногда под влиянием темперамента манасчи происходят повышения и понижения звуков лада, нарушается их ритмическая метрономичность, совершаются своеобразные ладовые отклонения. Чаще всего звукоряд речитатива равняется трихорду или тетрахорду (мажорному, минорному или фригийскому), за исключением тех звуков-выкриков, которые «выскакивают» за пределы этой шкалы (например, в начале тирады на возглас «эй»). В этом комплексе звуков есть один устойчивый звук, наделенный тонической функцией:

23. Каралаев, 1938 г.

Кан-ды гым та .лак бир(ы) кы-лыпка- кан-чын .га чыр

кылган о до-ги ка-ты кун! Га-на(н)Алман(а)мен о .со-

Речитация второго вида нередко служит средством модуляции. Уже выше обращалось внимание на то, что Каралаев через речитатив-рубато переходил в другие, более высокие тональности. Там модуляция совершалась в близкие строи. Иногда же она бывает очень смелой, внезапной. Один из образцов такой модуляции представлен в фрагменте из «Манаса» в исполнении Абдурахманова. Сказитель начал речитатив-рубато в ми-бемоль-мажорном тетрахорде. Затем он перешел в одно-

именный минор (тетрахорд с соль-бемолем). Новая терция — соль-бемоль — приобрела значение тоники. От нее кверху и книзу на основе слитного соединения развернулись два мажорных тетрахорда или, говоря условно, произошла модуляция из ми-бемоль мажора в ре-бемоль мажор. Отклонения из мажора в одноименный минор, а из него в VII натуральную или из мажора во вторую минорную ступень, в строй субдоминанты (IV ступень) — это самые распространенные модуляции в речитативе.

Конечно, такие ладовые сдвиги происходят чаще всего на отрезке в несколько строк текста. Пример внезапной модуляции очень неожиданных ладо-тональных сопоставлений мы встречаем в следующем отрывке:

Э - эй! Арстан Манас баатыры Ай-батын салыд а - кы ры

Ас - тын кыберди ал-бай.ып Ус-тунку еерди далбай-ып

Речитация третьего вида находится, так сказать, по соседству со второй, в смысле их мелодического рисунка. По месту же, занимаемому ею в сказе, она может предшествовать любому мелодическому элементу эпоса или следовать за ним. Отличается она от речитации второго вида значительно большей определенностью лада, четкостью интонаций. Музыкальные предложения у нее короче (соответствуют одной, двум стихотворным строкам), равномернее и стандартнее по рисунку. Каждое из них заканчивается яркой однотипной каденцией нисходящего движения (очень часто минор и в этих предложениях чередуется с одноименным мажором):

25. Каралаев, 1938 г.

О - шо - чэй а - лу - суу - ке - но - со (л)

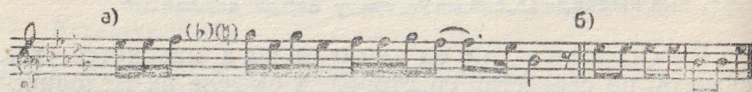
Вот вариант этой же попевки в исполнении Абдурахманова:

26.



Каралаев в «Арман-Каныкей» до десяти раз подряд повторяет эту фразу и каждый раз вносит в нее новые экспрессивные оттенки: то восклицание, то выкрик, то шумный вздох, то запальчивые акценты и т. п. Он то возьмет большую терцию, то малую, то, увеличив количество слогов в стихе, раздробит ритмический рисунок и этим удлинит фразу. Но самое сильное впечатление оставляет каденция, то есть три последних звука музыкального построения (фа, ми-бемоль и си-бемоль). Напрягая голосовые связки, он как-то по-особому выделяет эти ноты своим гортанным тембром, а последний звук (си-бемоль) «раздувает» до большого форте и внезапно обрывает его. Иногда эту речитативную попевку он сменяет другой, ритмически и метрически более квадратной. Из чередования их и состоит весь этот «арман»:

27.



Иногда в процессе исполнения «Манаса» происходит своеобразная трансформация этой попевки: ритм ее становится более чеканным, предложения укорачиваются, ярче вырисовывается равнодольность тактов их. Каденции, эти временные вехи-сигналы, подобно маятнику отсчитывают следующие друг за другом с большей или меньшей метрономичностью построения; речитация приобретает характер напевного скандирования стиха, попевка стабилизируется в очертаниях, и тогда мы имеем дело уже с речитацией четвертого вида, к рассмотрению которой мы переходим.

У киргизов существует термин «желдирме», буквально означающий «езда рысью». Применяется он и к речитативной манере исполнения в смысле чтения стиха напевной речью — скороговоркой, то есть в характере разобранной выше речитации второго и третьего видов

или в характере аналогичного речитатива, применяемого при исполнении акынских жанров или малого эпоса.

Параллельно с этим есть термин — «жорго сөз» (жорго — иноходь, иноходец; сөз — слово, речь) — плавная речь, означающий исполнение в умеренном, спокойном, величавом движении. Этот термин применим к плавному скандированию стиха с использованием той или иной попевки. Он характеризует собой речитацию четвертого вида.

«Манас» в отличие от эпических поэм меньших масштабов имеет только одному ему присущий мелодический символ или попевку, пользующуюся огромной популярностью, известную не только каждому профессионалу и любителю-манасчи, но и каждому киргизу, знакомому с «Манасом».

Достаточно только просольфеджировать один из ее вариантов, как слушатель киргиз моментально констатирует, что это главная мелодия «Манаса», что это его «лейтмотив». Попевка эта то звучит степенно, величаво и идет в медленном темпе и плавном движении на 6/8, то в характере спокойного эпического повествования в том же темпе, то с большей ритмической упругостью и на 2/4, то взволнованно и страстно, а то неудержимо мчится в темпе престо. Количество звуковысотных переходов голоса при этом сокращается, и она, в конце концов, превращается в голый ритм. Обычно она повторяется подряд 10—20—40—60 и более раз, то неизменно, то варьируясь в рамках наиболее популярных, общепринятых очертаний (образцы ее см. ниже).

Но этими примерами и описанием далеко не исчерпываются все многообразные варианты данной попевки, которую мы относим к четвертому виду речитации. Едва ли будет преувеличением сказать, что она встречается во многих десятках и даже сотнях вариантов. Существо же ее всегда остается неизменным: она способствует мелодическому скандированию стиха. Она гибка, легко поддается варьированию, свободно сочетается со стихом, подчеркивая все его особенности.

Если относительно легко можно установить метро-ритмические закономерности организации попевки «Манаса», то значительно труднее найти принцип организации ее звуковысотных интонаций. Много факторов, и притом одновременно, оказывают влияние на их отбор.

Обычно каждый манасчи начинает свой сказ с речитации четвертого вида. Медленно, торжественно и плавно льется попевка. Манасчи, видимо, специально следит в этот момент за музыкальной стороной сказа; основная попевка все время видоизменяется, разнообразится, варьируется. Он избегает многократных повторов одного и того же варианта, желая показать слушателям в лучшем свете вокальную сторону своей интерпретации. В этом фазисе исполнения скандирование стиха скрадывается, так как манасчи больше поет, чем декламирует. Нередко один слог он опекает двумя разновысотными звуками. «Манас» тогда вплотную срастается с песней. На первый план выступает его музыкальный компонент, приобретающий самодовлеющее значение.

Однако такую песенную речитацию рапсод использует не только в начале сказа. Он прибегает к ней и в середине своего выступления. Утомленный эмоционально приподнятым эпизодом, он переходит на спокойный, повествовательный тон и обращается к этой попевке. И назидательная речь аксакала, и описание подготовительной процедуры к бою, и воспевание природы, и множество других всевозможных фрагментов и сцен могут оформляться в подобное мелодическое облачение.

Не всегда можно установить соотношение между напевом и спецификой стихосложения. Но иногда эта взаимосвязь обнаруживается очень легко, особенно тогда, когда чувствуется, что манасчи хочет блеснуть своей техникой стихосложения<sup>1</sup>. Тогда он особо следит за музыкальностью стиха и напев свой подчиняет задаче подчеркнуть красочную инструментальную подпевку.

Тогда манасчи активно выделяет рифму в стихе соответствующей звуковысотной интонацией. При появлении начальной вертикальной аллитерации он каждый стих начинает петь с относительно высокого звука, и тогда вся попевка имеет нисходящий мелодический рисунок. Наоборот, выделение повторяющейся конечной

<sup>1</sup> Уместно напомнить, что и киргизские акыны в своих импровизациях временами привлекают внимание слушателей мастерской, звонкой поэтикой. Звучный стих — признак талантливости акына. Акыны гордятся умением создавать такие стихи. Недаром существует особая форма акынских состязаний — «алым сабак» (лови строку) — в искусстве импровизированного стихотворчества в рамках определенных технических условий.

рифмы влечет за собой мелодический взлет в конце попевки. Внутренняя рифма создает ломаный вид у мелодики стиха.

Наблюдение над живым исполнением «Манаса» подтверждает, что манасчи наиболее щедр на рифму и на их музыкально подчеркнутое исполнение тогда, когда находится в состоянии эмоционального возбуждения. Отсюда должно быть понятно, почему в зафиксированном тексте под диктовку или в маленьких отрывках, записанных механическим способом, сами рифмы представлены не столь обильно и не так рельефно подчеркнута их связь с интонацией. От живого сказа остается впечатление, что гармоническое слияние рифмы с интонацией происходит не только в результате осознанного отбора художественных средств, но и интуитивно. Оно возникает под влиянием повышенного настроения манасчи или, проще говоря, когда он бывает в «ударе».

Однако в таких случаях наблюдается и обратное. Захваченный содержанием исполняемого, например какого-либо драматургически напряженного фрагмента, манасчи, так сказать, «садится» на первый подвернувшийся ему вариант, пригодный для скандирования попевки, и повторяет ее 40—50—60 раз до тех пор, пока не исчерпает данного содержания, пока не устанет, пока в его настроении не произойдет перемены. Его стих блещет собственной музыкой поэзии. В нем мелькают рифмы всяких родов, а попевка неизменно остается одна и та же. Со стороны сказителя появляется даже какая-то небрежность к мелодическому началу. Он привлекает интонационно очень ограниченный вариант попевки (чтобы она менее утруждала его, чтобы дала возможность сосредоточиться на других компонентах сказа?). Она звучит ладово-неопределенно — то в мажоре, то в миноре, то и вовсе с какими-то «нейтральными» интонациями.

9 сентября 1947 года в киргизской писательской аудитории (присутствовало около 40 человек) Каралаев читал большой эпизод «Битва с Конурбаем». В процессе исполнения в одном месте он повторил 59 раз подряд трихордовую попевку, в которой верхний звук интонировался неустойчиво, то как малая, то как большая секунда:



Через 7—10 минут Каралаев снова вернулся к данной попевке и снова повторил ее около 40 раз. Только теперь она звучала ладово определеннее, проще.

Вся речь Манаса к сподвижникам (опубликованная в нотной записи 1939 года) занимает 36 стихов, которые скандируются на одну и ту же попевку. В этих стихах встречаются аллитерации, серединные рифмы, а попевка неизменно остается одной и той же.

Итак, самый распространенный четвертый вид речитации или мелодическое скандирование стиха применяется в различных ситуациях как в смысле содержания, так и формы стиха. Можно констатировать, что и содержание, и форма находятся не в отрыве от характера речитации, но, с другой стороны, эмоциональная настройка сказителя занимает определяющее положение в отборе мелодических средств.

Если учесть все, что было сказано о четырех видах речитации «Манаса», о манере его исполнения вообще, то музыкальная многослойность эпоса становится очевидной. Одни из этих слоев встречаются реже, другие чаще. Одни изменяются, отмирают, другие нарождаются. Немногочисленные и скупые высказывания и наблюдения исследователей над манерой исполнения «Манаса» подкрепляют данное положение, а их суждения о процессе формирования эпоса дают тем большее основание видеть в этой многослойности отражение музыкально-исторического процесса.

Ч. Валиханов, ссылаясь на мнения самих киргизских рапсодов, считает, что самостоятельные песенные лирические формы зародились у киргизов к концу XVII столетия. «У киргизов теперь много голосов для песен, но в старые годы они довольствовались весьма немногими мотивами и, между прочим, этим «Бой дай талым»<sup>1</sup> (популярная лирическая киргизская и казахская песня речитативного склада. — В. В.).

<sup>1</sup> Ч. Ч. Валиханов. «Очерки Джунгарии». «Записки РГО», кн. 1 и 2, СПб., 1861.

«Манас» он определяет как «энциклопедическое собрание всех киргизских мифов, сказок, преданий, приведенное к одному времени и сгруппированное около одного лица — богатыря Манаса». «Поэма эта, по нашему мнению, — продолжает Валиханов, — очевидно, подвергалась новейшим добавлениям и изменениям. Может быть, самое сложное ее из прозаических джумок (сказок) в одно целое — есть дело позднейших времен»<sup>1</sup>.

Процесс объединения джумок, как явствует из высказывания Валиханова, произошел в «Ногайскую эпоху», которую он относит к XIV, XV, XVI векам. Итак, по Валиханову: 1) более ранняя форма пения у киргизов была речитативной; 2) обогащение этой формы произошло впоследствии; 3) «Манасу» предшествовали прозаические сказки, вошедшие составной частью в эпос и принявшие в нем музыкально-поэтические формы.

Венюков, опубликовавший одновременно с Валихановым и в том же органе свои «Очерки Заилийского края и Причуйской страны» («Записки Русского географического общества», 1861, кн. 4), говорит о манере исполнения одного из сарыбагизских сказителей: «Удивительно верная интонация, которую можно было ценить даже не понимающему слов поэмы, умение вовремя употребить скороговорку, речитатив или протяжное, унылое пение — составляли неотъемлемое достоинство рапсода, который, впрочем, считался одним из лучших». Итак, по Венюкову: киргизский рапсод при исполнении сказа прибегал к трем способам интерпретации — скороговорке, речитативу и протяжному пению.

В. Радлов, как было указано выше, оставил ценные наблюдения над манерой исполнения эпических сказаний у ряда тюркоязычных народов и прежде всего у их алтайской ветви, к которой он относит также и киргизов. Радлов образно представил процесс создания киргизами эпоса «Манаса»: «Как в насыщенном растворе соли выделяемые испарением новые кристаллы группируются вокруг ядра кристаллов, находящихся в жидкости, как железные опилки собираются вокруг

<sup>1</sup> Ч. Ч. Валиханов. «Очерки Джунгарии».

магнитного полюса, так и отдельные предания и сказки, исторические воспоминания, рассказы и песни, как бы вследствие силы притяжения, присоединяются к эпическому центру и при всем своем раздроблении делаются частями объемистой общей картины, в которой отражаются все мысли и стремления народа, одним словом, совокупность народного духа»<sup>1</sup>. В другом месте у него же мы читаем о том, что «отдельные сказки и легенды, которые имеют остальные тюркские народы, у киргизов сплавились (*haben... sich verschmolzen*) в один большой эпос»<sup>2</sup>. Радлов говорит, что «Манас», как и эпические сказания минусинских татар, написан размером «джир», в котором встречаются «следы первобытных тюркских рифмических законов», то есть аллитерация, акростих и внутренняя рифма. У алтайцев и телеутов Радлов делит пение на два вида: песенное, со строфическим членением стиха, и речитативное — с тирадами. В последней манере исполняется эпос алтайцев, а также сказания минусинских и абаканских татар, история, язык и эпос которых, по Радлову, говорят об их родстве с киргизами.

Манасчи, по Радлову, рецитирует свой стих «двумя различными мелодиями. Первая из них исполняется в более ускоренном такте и употребляется при рассказах и описаниях, вторая поется тихо и торжественно в виде речитатива. (Очевидно, в данном случае он говорит о «жорго сѓз», о мелодическом скандировании. — В. В.). Ею передаются разговоры между героями. Вообще все певцы поют одинаковые мелодии». Итак, по В. Радлову: 1) в «Манасе» сплавились многие формы и жанры киргизского музыкально-поэтического творчества; 2) речитативная манера сказа популярна у сибирских тюркских народов, родственных киргизам; 3) «Манас» исполняется двумя различными мелодиями — одна из них идет в более ускоренном темпе, вторая же, торжественная, поется медленнее; 4) все сказители «Манаса» поют одинаковые мелодии.

П. Фалев, анализируя сложение «Манаса», утверждает, что «разного рода воззвания действующих лиц

<sup>1</sup> В. Радлов. «Образцы народной литературы северных тюркских племен», ч. V. Предисловие.

<sup>2</sup> Там же.

былин очень ценятся кара-киргизами и исполнению их они придают большое значение. Для них существует особый протяжный напев»<sup>1</sup>.

Советские манасоведы также доказывают наличие в «Манасе» различных исторических слоев. Некоторые исследователи вскользь упоминают о взаимосвязи речитации «Манаса» с его содержанием и особенностями стихосложения.

\* \* \*

Все материалы, специфические особенности киргизского музыкального фольклора в целом, общие работы по вопросам народного стихосложения и речитации наталкивают мысль на признание за немusикальной речитацией первого вида наиболее древней формы исполнения «Манаса»: «Напеву предшествовала стадия устного рассказа, передаваемого от поколения к поколению, затем рассказ принимал все более и более музыкальный ритм и, наконец, отшлифовался в стихотворную форму, на что наводят былины старой записи, в которых описательные места стали укладываться в форму стиха», — пишет А. Л. Маслов о процессе музыкального становления русских былин<sup>2</sup>.

Не тот ли музыкально-исторический путь прошел и «Манас»? Самостоятельные, обособленные сказки и предания, из которых с течением времени, по мнению исследователей, сформировался «Манас», сказывались (как сказываются они и теперь) и принесли с собой элемент сказа в эпос. Этот сказ с течением времени в устах уже сказителя-профессионала омузыкаливался на почве народных художественных традиций. Речь рапсода настолько выразительна, настолько интонационно гибка, настолько в ней уже представлены признаки ритма, что момент перехода ее ко второму виду речитации очень трудно обнаружить.

Речитации второго и третьего вида также взаимосвязаны. Обе они выражают скрытое стремление рапсода отойти от норм прозаической речи к напеву: в этой речитации встречаются музыкальные интонации, динамические акценты, идущие вразрез с грамматическими

<sup>1</sup> П. Фалев. «Как строится кара-киргизская былина». «Наука и просвещение», Ташкент, 1922, № 1.

<sup>2</sup> А. Л. Маслов. «Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад». «Труды Муз.-этногр. комиссии», т. 2, 1911.

ударениями. Музыкальная фразировка уже не всегда согласуется с логикой речи, а подчиняется внутренним законам развития музыкального языка.

Актан Тыныбеков сперва исполнил «Арман Каныкей», потом «Арман Алмамбета». И тот и другой фрагмент он рецитировал одинаковыми более или менее равноценными мелкими ритмическими долями. Начал он свой сказ на звуке «до», изредка «соскальзывая» на «ре» или «ре-бемоль». Так был стремительно прочитан начальный текст в объеме около 30—40 слогов. Затем сказитель внезапно перешел на си-бемоль и продолжал рецитацию на этом звуке (тоже приблизительно 20—40 слогов). Закончил он тираду распевной каденцией на нисходящем движении:

29.



Из таких музыкально-поэтических тирад состояли оба армана Тыныбекова.

В рецитации Чалагыза Имангулова та же система чтения на одной ноте: 32 слога он прочитал на звуке фа. Интонационно более гибок, но в принципе стилистически однотипен с вышеприведенными рецитативами, рецитатив Абдурахманова из фрагмента «Алмамбет».

30



Ал мам бет, Сыр гак э. кидөө А. ты. на кам.



чы сал га ны кы лай ган би рөө соо кал бай



Ошол кы лыч тап ка на ба шын (н ) алга ны

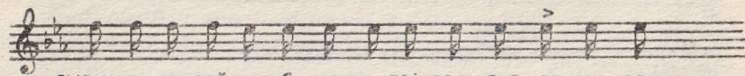
Большие рецитативного склада построения, естественно, затрудняют восприятие стиха, но он и сам в этих случаях не бывает отшлифован до конца. Подоб-

ные тирады напоминают собой раешник. Иногда они состоят из стихов с различным количеством слогов. Симметрию или другую закономерность формы стиха здесь обнаружить трудно. Это лучше всего видно на следующем примере из рецитации Каралаева:

31.



О - шо ку - рум сак ме - нен бир эл - тын ча -



- гып кел - ди дей - син би ку ру - лай тен - тип каа кан - дан



бир ка - нын чо - гуу жай ла - бай



Баа - тыр, ме - ни ка - чып э - ле кел - ди дей - син - би (е)!

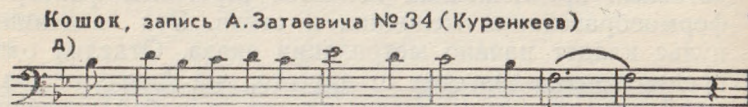
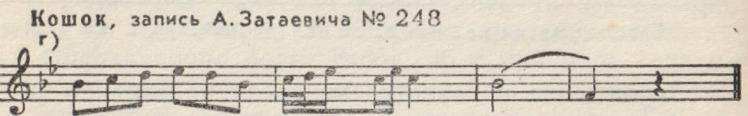
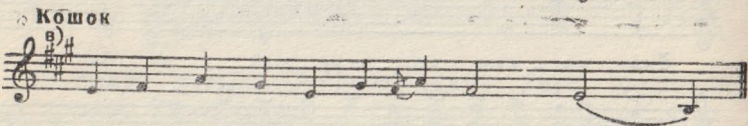
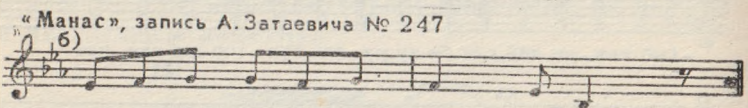
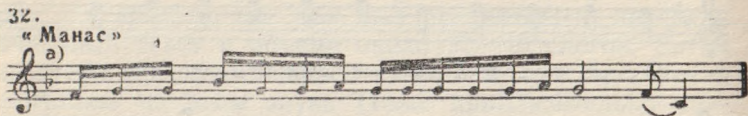
Зарождение и развитие конечной каденции в рецитативных предложениях является огромным фактором формообразования мелодики и стиха. Эта каденция-пульс кладет начало метризации сказа. Отделяя одно предложение, один стих от другого, она фиксирует внимание на конечных слогах, влечет за собой конечную рифму. Вместе с тем благодаря ей фиксируется внимание на начальных слогах стиха. Она, таким образом, создает предпосылки к появлению начальных рифм. Каденция — это душа попевки. Она, как нож, как маятник, отсекает, отмеряет и отсчитывает слоги, ритмические единицы, способствует метрической организации стиха и попевки.

В процессе формирования стиха во взаимосвязи с ним формировалась и попевка. Сперва отшлифовывается ее конечная каденция (2-е полустишие), затем стабилизируются мелодические очертания ее начала (1-е полустишие).

Чрезвычайно интересные выводы напрашиваются из сопоставления мелодико-стихотворной формы кошоков



и речитации «Манаса». Общность их не вызывает сомнения. И там и здесь каждому стиху соответствует одна попевка. Наиболее популярные мелодические рисунки попевок кошока и «Манаса» во многом совпадают. Только попевка кошоков часто выражается ритмическими долями более крупного достоинства. В каденциях же это совпадение еще более заметно.



Весьма вероятно, что мелодика кошока явилась одним из источников, вошедших в мелодико-интонационный сплав «Манаса».

Процесс формирования основной попевки «Манаса» (речитация четвертого вида) совершался во взаимосвязи с формированием стиха, вместе с тем предпосылки к этой попевке зарождались уже в недрах речитации третьего вида. Сопоставим ранее приводимые варианты ее с речитацией четвертого вида, для того чтобы убедиться в интонационном родстве их и обнаружить абсолютное совпадение их в каденции.

Как уже говорилось, музыкальным символом «Манаса» в быту народа является его характерная попевка. Во всех своих вариантах она имеет всегда три главные

музыкально-акцентуемые точки: совпадающие с первым, пятым и седьмым слогами при семисложном членении, первым, шестым и восьмым — при восьмисложном, первым, седьмым и девятым — при девятисложном. Таким образом, акцентируются обязательно первый слог, третий от конца и последний.

Три акцентированные точки стиха выделяются в процессе исполнения многими приемами, но, как правило, первый слог и третий от конца приходятся на сильное время такта и поэтому прежде всего окрашиваются динамически.

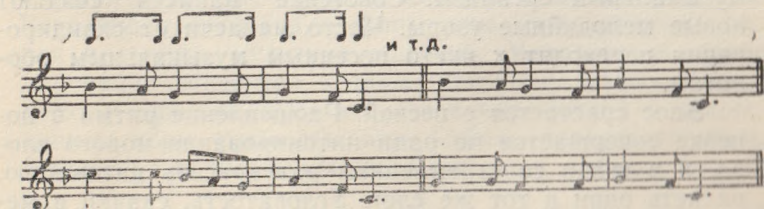
Последний слог — тяжелый, он почти всегда интонируется относительно более протяжным звуком. Иногда его финальная роль подчеркивается следующей за ним паузой.

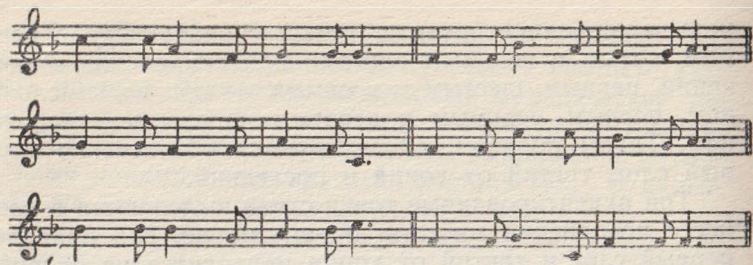
Акцентуемые слоги выделяются не только динамическими средствами, но, как об этом уже говорилось, и звуковысотными.

Среди вариантов попевок найдется много таких, в которых очень рельефно вырисовывается звуковая вершина. Она появляется то над первым слогом, то над последним; то над третьим слогом от конца стиха. Она перемещается на конец, когда надо выделить конечную рифму.

Три музыкально акцентуемых слога стиха подчеркиваются и ритмически, а именно на них приходятся ноты большей протяженности, чем на соседние слоги справа и слева. Так создаются типичные для «Манаса» ритмические ячейки, состоящие из долгого и короткого звуков. В зародыше они проявляются в каденции речитации третьего вида. С момента же закрепления стихотворной формы эта ритмизация напева превращается в мелодическое скандирование.

У всех манасчи чаще всего встречаются одни и те же варианты попевки «Манаса»:





Как уже говорилось, все их можно посчитать за самое распространенное и своеобразное его звуковое клише. Но как мы ошиблись бы, если бы этими примерами ограничились варианты речитации четвертого вида!..

Наблюдения показывают, что данные варианты этой попевки, подчеркивающие хорейскую структуру речитации, наиболее многочисленны и популярны. Эта же попевка встречается в других очертаниях. Не приводим вариантов ее за недостатком места.

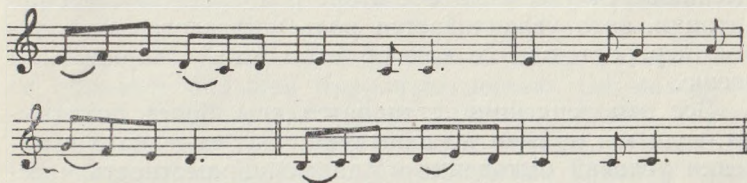
Неправильно было бы, да и невозможно (как это явствует из приведенных примеров и ранее высказанных соображений) объяснить появление каждой попевки, ее детальную структуру только закономерностями стихосложения или другими объективными факторами. Надо повторить еще и еще раз, что манасчи не только интерпретатор, но и творец. Охваченный настроением, переживаниями, он ради большей выразительности сказа часто пренебрегает теми или иными нормами. Музыкальная традиция, объективные художественные закономерности — для него лишь канва, которая руководит фантазией, но не может ее удержать.

Мы замечаем в наши дни, что мелодика «Манаса», освобождаясь от подчиненного положения по отношению к стиху, начинает развиваться самостоятельно, как музыкальный организм. Советские манасчи создают новые мелодийные узоры. Часто манасчи от скандирования переходят к чисто песенным музыкальным оборотам.

Эпос срastaется с песней. Расщепление ритма в попевке совершается не ради интонирования нового слова, а в связи со стремлением разукрасить интонацию, распеть один и тот же слог. Угловатость, скачки в ме-

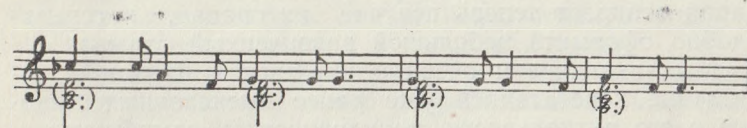
лодии сглаживаются, увеличивается роль постепенного движения голоса:

34.



Под влиянием проникающего в быт многоголосия, усвоения народом классической музыки, музыки киргизских композиторов, происходит такое сопоставление попевок, в котором без труда можно обнаружить гармоническое мышление их автора:

35.



Манера исполнения «Манаса» и очертания его попевок общи для всех мест Киргизии, где этот эпос известен. Подобной унификации мелодии эпоса мы, например, не встречаем в русских былинах, которые поются на различные локальные попевки. Но и они часто не закреплены за определенной былиной. Это же относится и ко всему малому эпосу киргизов. «Манас», наоборот, чаще всего поется только на присущие ему попевки (четвертый вид речитации), отличные от попевок малого эпоса. Это дает тем больше основания рассматривать способ музыкальной интерпретации «Манаса», как традиционный, сохранивший черты глубокой старины.

Трудно говорить об определенном времени возникновения того или иного способа речитации «Манаса». Вероятно, третий вид ее формировался не раньше того, как появилась культура кошоков. Мелодическое скандирование относится к более позднему музыкальному слою, развивавшемуся в связи с выработкой и закреплением норм стихосложения. Сейчас происходит дальнейшее развитие мелодики. Во-первых, забывается, от-

мирает наиболее древний, первый вид речитации. На смену ему идут обычное чтение и декламация, которые прививаются через школу, клуб и театр. Во-вторых, уменьшается удельный вес второго и третьего вида речитации, зато увеличивается роль четвертого вида, порой перерастающего, как об этом уже говорилось, в песню.

Все эти тенденции становятся еще более понятными, если мы примем во внимание факт коренного изменения условий бытования «Манаса». Грамотность населения, книги, эстрада, радио — обеспечили ознакомление с отрывками из «Манаса» гораздо большего числа людей, чем это было раньше. Народ в своей массе привык петь любой киргизский стих, но для этого он использует не сложную, требующую навыка речитативную манеру манасчи или акына, а более простую, народно-песенную музыкальную речь. Так и для «Манаса» народ отбирает теперь певучие интонации, которыми удобно оформить небольшой законченный отрывок.

Мы заканчиваем очерк о киргизском народном речитативе констатацией уже ранее высказанных выводов о его актуальности, популярности и самобытности. Конечно, в наиболее чистом виде он представлен в рассмотренных нами жанрах, но элементы речитации свойственны и распевным песням. Как часто в народной массовой песне можно встретить мастерское сочетание двух начал: звучит типичная речитативная попевка, которая вдруг сменяется причудливыми широкими юблячками!..

Трудно проникнуть в красоты киргизской песни, трудно понять их, не будучи осведомленным в принципах ее формообразования, вытекающих из речитативной природы ее основ.

Эпические черты свойственны и всей традиционной песенной культуре киргизов. Эта типичность выражается в ее речитативности, в том налете напевной декламационности, которая в очень разнообразных проявлениях присутствует во всех песенных жанрах. Она не отменяет, не противостоит распевности, а очень своеобразно соединяется с ней. Рассмотрение наиболее распевных лирических песен — специальная задача, выходящая за рамки избранной нами темы.

Мы не остановились подробно на ладовых признаках речитатива и на других связанных с ним элементах музыкального языка, так как это слишком расширило бы рамки исследования, обязав нас рассматривать эти проблемы в свете всей песенной культуры киргизов.

Киргизский народный речитатив очень разнообразен и обладает большой выразительностью. Он мелодичен, сочен, насыщен жизненными, реалистическими интонациями. Он передает широкий круг эмоций, оттенков речи, смысловых нюансов и поэтические красоты стиха.

В творчестве композиторов Киргизии он нашел себе пока ограниченное применение, главным образом как колористическое средство, и в этом смысле себя вполне оправдал. Музыкальный образ колхозного бригадира-акына из оперы «На берегах Иссык-Куля» В. Власова, А. Малдыбаева и В. Фере получился ярким именно потому, что композиторы разрешили его средствами акынского речитатива. Удачно использован речитатив в колористических целях и в опере «Айчурек».

Однако эти примеры говорят и о том, что народный речитатив слишком робко разрабатывается композиторами. Они, видимо, имеют недостаточное представление о его богатствах и о возможностях его более широкого претворения. Можно создать такие массовые песни, романсы, хоры, кантаты, оперы, в которых он найдет применение как одно из основных выразительных средств.

Ведь именно по этому пути пошел Н. А. Римский-Корсаков в опере «Садко», где он широко пользовался средствами русского народного речитатива. Его разрабатывали Глинка, Мусоргский и Бородин. Народный речитатив обогащает художественные образы. Во многих случаях использование его избавит композиторов от порою заслуженных упреков в сухости, невыразительности сочиненного ими речитатива.

Насколько высоко ценил Римский-Корсаков выразительные свойства народного речитатива можно видеть из следующих его слов: «Но что выделяет моего «Садко» из ряда всех моих опер, а может быть, и не только моих, но и опер вообще, — это былинный речитатив. ...Речитатив оперы-былины и, главным образом, самого Садко — небывало своеобразен при известном внутреннем однообразии строения. Речитатив этот — не разговорный язык, а как бы условно-уставный былинный

сказ или распев, первообраз которого можно найти в декламации рябининских былин»<sup>1</sup>.

Речитатив и распевность входят составными частями в стилистически единую народную музыкальную культуру. Они взаимно дополняют друг друга, и каждая из этих частей одна без другой теряют в своей ценности. Нельзя считать стилистически цельной оперу, арии, хоры, песни которой основаны на народно-мелодических истоках, а речитатив представляет собой сочетание неких нейтральных интонаций.

Если настоящий очерк привлечет внимание композиторов к поставленной проблеме и поможет им ориентироваться в средствах киргизского народного речитатива, — автор будет считать свою задачу выполненной. Нам представляется также, что в киргизском речитативе могут найти интересный материал для анализа историки музыки и теоретики.

#### ПРОБЛЕМА ЭТНОГЕНЕЗА КИРГИЗОВ В СВЕТЕ НЕКОТОРЫХ ДАННЫХ ИХ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Литература о киргизской музыке очень ограничена. В дореволюционном прошлом о ней вообще ничего не было написано: ни статьи, ни заметки. Отсутствовали какие бы то ни было записи образцов этой музыки. Лишь отдельные вскользь оброненные (хотя и ценные) замечания о ней мы находим у В. Радлова, Ч. Валиханова, путешественников Н. Пржевальского, П. Семенова-Тян-Шанского, Н. Северцева и других.

Первые специальные работы, посвященные киргизской музыке, появились уже после Великой Октябрьской социалистической революции. Авторы их, что было совершенно естественно на начальном этапе, ограничивали свою задачу собиранием материалов и их описанием, почти не затрагивая вопросов истории и теории киргизской музыки.

К настоящему времени опубликовано едва ли более ста киргизских песен с нотами и текстами. Вопросы истории и теории музыки по-прежнему остаются вне поля зрения большинства пишущих о ней. Тем более отсутствовали какие бы то ни было попытки постановки этих проблем в связи с этногенезом народа. Трудность заключается здесь и в том, что почти нет публикаций по музыке тюркоязычных народов Сибири и крайне ограничены материалы по музыке народов Средней Азии.

Как видно, объем и характер музыкальных источников ставят узкие границы исследователю киргизской музыки и особенно попыткам ее исторического анализа. Естественно, что многие мои выводы в этой области но-

<sup>1</sup> Н. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни». М., 1928, стр. 353.

сят характер догадок, предположений, которые по мере накопления материалов могут подвергнуться пересмотру даже в своей основе.

Киргизская музыка, как и музыка любого другого народа, не представляет собой обособленного явления. Она не изолирована от музыкальных культур других народов. С одними из них она находится в более, с другими в менее родственных отношениях. Степень этого родства, характер этих связей исторически обусловлены. Причины их многогранны и далеко не всегда легко прослеживаются.

Взаимосвязи народных музыкальных культур подчас с большим трудом поддаются объяснению. Иногда родственные взаимосвязи обнаруживаются в музыке народов, территориально удаленных друг от друга. Но наблюдаются и обратные явления. Два соседних народа, имевших во многом общую историческую судьбу и длительные разносторонние связи, по музыке оказываются относительно далекими друг от друга (грузины и армяне). Не редки случаи музыкального родства у народов, по языку относящихся к разным семьям (азербайджанцы и армяне). Некоторые тюркоязычные алтайские племена, входящие в одну и ту же этническую и языковую семью, по музыке значительно отличаются друг от друга.

Все эти противоречивые, «загадочные» явления лучше всего демонстрируются на примере тюркоязычных народов. По музыкальным признакам они могут быть классифицированы следующим образом<sup>1</sup>.

К первой группе мы относим азербайджанцев, у которых имеются родственные связи с армянами. Вторая группа — татары, башкиры, некоторые алтайские племена, ойроты, тувинцы, в музыке которых есть черты общности с музыкой монголов и марийцев. Третья группа — узбеки; их музыка родственна музыке таджиков. Четвертая группа — казахи и туркмены. Пятая — киргизы, хакасы и некоторые алтайские племена.

Конечно, между этими группами нет глухих перегородок. Наоборот, есть большие или меньшие взаимосвязи, которые заметно обнаруживаются, например, в музыке азербайджанцев, узбеков, туркмен. Еще боль-

шее родство наблюдается в музыке казахов и киргизов. Однако каждая из этих групп характеризуется своими особыми признаками (изложение их не входит в нашу задачу). Анализ этих признаков дает основание утверждать, что между некоторыми группами (например, между первой и второй) нет существенных связей, что эти культуры вырастают из разных корней. Следовательно, языковое родство тех или иных народов не обязательно сопровождается родством их музыкальных культур и процесс формирования языка, дифференциации языков, языковых семей отличен от аналогичных процессов в языке, и отличие это определяется самой спецификой музыки.

Музыка, так же как речевой язык, обладает значительной устойчивостью, которая в определенных исторических условиях проявляется очень наглядно. Но при всем том эта устойчивость меньшая, чем у языка. Музыка чувствительнее, чем язык, относится к таким явлениям, которые вызывают влияния, скрещивания, дифференциацию. Такие факторы, как раздробленность народа, вклинивание неродственных племен, этническое смешение, вторжение, миграции и т. п., отражались на музыке гораздо заметнее, чем на языке.

Если бы мы поставили перед собой задачу обстоятельнее разобраться в перечисленных выше «загадочных» случаях музыкального родства у разноязычных народов или, наоборот, отсутствия этого родства у народов, входящих в одну языковую семью, то мы столкнулись бы с фактом усвоения одним народом музыкальной культуры другого иноязычного народа, при сохранении своего родного языка. Мы обнаружили бы, как из двух родственных по языку и музыке народов, один сохранил свои старые музыкальные традиции, а другой забыл, видоизменил их, хотя языки этих народов не претерпели заметных изменений и остались близкими. В качестве примера можно привести тюркоязычные племена Алтая: одни из них имеют пентатонную музыкальную систему, музыка других семиступенна, диатонична. Интереснейшей иллюстрацией к сказанному могут служить Дагестан и Памир, где, как известно, существуют десятки различных языковых образований, однако в музыке этих народов такого обилия оттенков не наблюдается.

<sup>1</sup> Классификация эта не исчерпывающая, предположительная.

В процессе развития народных музыкальных культур огромную роль играют сопутствующие исторические, культурные и даже географические условия. Одни из них содействуют скрещиванию, другие препятствуют ему. Это положение можно подкрепить разительными примерами из жизни малочисленных народов или одной какой-нибудь этнически однородной группы, оказавшихся, подобно островку, окруженными большим интонациональным массивом. Такой островок представляли собой, например, казаки-некрасовцы — участники булавинского восстания, которые в свое время бежали с Дона в Турцию и осели там небольшой обособленной колонией. Потомки этих казаков через триста лет вернулись на родину. Они сохранили свой язык, быт, обычаи, они пели старинные русские песни в той манере, которая была характерна для песенной культуры Дона триста лет тому назад.

И все же музыка, в силу особенностей своей природы, очень подвижна, скорее, чем язык, вступает во взаимосвязи, поддается влияниям, изменениям, скрещиваниям. Думается, что и сами формы взаимосвязей между музыкальными культурами бывают более многообразными, чем в области языка.

Языковеды, и в частности слависты и тюркологи, изучая семью родственных языков, находят в них роднящие их старинные пласты, восходящие к языку-основе и даже к древним диалектам. Анализируя музыкальные культуры русских, украинцев и белорусов, мы обнаруживаем в них древние связи и в то же время находим отличительные признаки, сформировавшиеся в более поздние периоды истории. В данном случае мы можем установить, что процесс музыкального развития у этих народов совпадал с языковым, шло гармоническое развитие музыки и языка, первая была надежным спутником последнего, переживала с ним в равной мере все исторические изменения.

Но такая картина наблюдается не у всех народов, входящих в одну общую языковую семью. Не то мы видим, в частности, у тюркоязычных народов. Музыкальные культуры их очень различны, а подчас так далеки друг от друга, что никакой ни древней, ни позднейшей родственной основы у них обнаружить невозможно. Объясняется это, по-видимому, тем, что данные народы

в относительно ранний период их истории мигрировали, стали разобщенными, утратили тесные связи друг с другом, установив общение с другими этническими, культурными, языковыми сферами, что повлекло за собой соответствующие изменения в их музыке.

Исторические условия содействовали тому, что у ряда тюркоязычных народов музыка развивалась в направлениях далеких друг от друга. И, конечно, в процессе этого развития подвергались изменениям и самые древние пласты ее, унаследованные от тех древних племен, которые в прошлом имели единый язык-основу, а возможно, и родственные связи в области музыки. (Но скорее всего, как об этом уже говорилось, таких тесных связей у некоторых из этих племен и не существовало).

В какой же тюркоязычной среде в наибольшей степени сохранились древние музыкальные пласты, которые можно было бы условно уподобить языку-основе? В какой музыкальной культуре можно обнаружить наиболее заметные признаки ранних музыкальных тюркских диалектов? Нам представляется, что эти признаки заметнее всего проступают в музыке тюркоязычных народов, которые по нашей классификации входят в пятую и шестую группы, то есть у киргизов, казахов, туркмен, хакасов и некоторых алтайских племен. Эта многочисленная тюркская группа имеет не только языковые и музыкальные общности.

Но, вместе с тем, туркмены по музыке отличаются от остальных сочленов по группе и больше тяготеют к азербайджанцам. У казахов в музыке имеются общие черты с музыкой татар, каких нет у других сочленов по группе. Киргизы, хакасы и некоторые алтайские племена по многим музыкальным признакам представляют собой наиболее родственное и компактное объединение, сохранившее в музыке древние общности.

Надо думать, что, когда мы будем располагать достаточным количеством проверенных публикаций музыкального творчества народов Алтая, Хакасии и Киргизии, эти древние музыкальные связи будут подтверждены со всей очевидностью. Однако и те ограниченные данные, которые имеются в нашем распоряжении сегодня, позволяют утверждать, что родство это не случайно и проявляется не только в деталях, а в основных

определяющих признаках музыкального искусства этих народов.

Кто внимательно всматривался в орнаменты киргизских узоров, тот не мог не обратить внимания на свойственную им повествовательность, на спокойные «эпические» тона красок и контуров их рисунков. Полукруглые линии, очерчивающие силуэты рогов животных — излюбленный мотив (кочкор мююз — бараний рог). Он присутствует почти в каждом узоре. Художественные образы орнаментов конкретны, близки к природе. В них почти нет замысловатых, отвлеченных комбинаций линий. Все просто, все теснейшим образом связано с жизнью кочевника-животновода.

Разве не те же общие признаки стиля обнаруживаются и в киргизской музыке?

В основе своей и она эпически сдержанна, часто даже сурова, по-своему скромна, наивна, но жизненно конкретна, предметна. Ей не свойственны нега, пряность, изощренность, терпкость, острая экспрессия — все те признаки, которые обычно ассоциируются с представлением о «восточной музыке» и которые в разной степени и форме присущи музыке других среднеазиатских народов — узбеков, таджиков, уйгур, отчасти и туркмен.

В музыкальном мышлении киргизов огромную роль играют жизненно-конкретные представления и ассоциации, находящие свое художественное выражение в инструментальных пьесах программного, изобразительного, даже натуралистического характера. По поводу почти каждой исполняемой пьесы киргизский музыкант расскажет, почему эта пьеса появилась или какому событию она посвящена, что в ней «говорится». Лексический анализ музыкальных терминов показывает, что они до сих пор сохраняют актуальный жизненно-практический смысл и перенесены в искусство из быта кочевника-скотовода и охотника.

У киргизов (и казахов) существует слово «желдирме», что буквально означает: ехать рысью. Оно находит применение и в музыке. Этим термином обозначается речитатив-сороговорка — излюбленная манера акынской речитации, впрочем, часто встречающаяся и в массовом музицировании. С таким неторопливым, безостановочным бегом можно сравнить и киргизские инструментальные пьесы. В них, как на экране кино, мель-

кают часто сменяющие друг друга мелодические кадры. Но ни на мгновение не обрывается моторное движение ритма, отбиваемого пальцами по струнам комуза.

Инструментальные пьесы, имеющие, по меткому определению А. Затаевича, «созерцательно-беспечный характер», неторопливая, спокойная речитация певца<sup>1</sup> — как они гармонируют со стилем повествовательного узора киргизского орнамента!

В киргизской музыке есть много заливчатских плясовых наигрышей, веселых, игривых мелодических образов. Но и на них лежит своеобразный отпечаток сдержанности. Обнаженность чувств, экспрессию можно найти в музыке соседних с киргизами народов Средней Азии, но не у киргизов. Эти черты присущи, пожалуй, только манере исполнения «Манаса».

Распевная лирическая киргизская песня (особенно пастушеская) носит мягкий, плавный, задушевный характер. В ней много протяжных звуков, плавных переходов голоса, вызывающих ассоциации с русским или украинским мелосом.

Киргизская музыка родственна музыкальным культурам народов Средней Азии, например туркмен (преимущественно в инструментальном жанре). В то же время туркменские пьесы, по сравнению с киргизскими, отличаются большим эмоциональным, сюжетным разнообразием и большей экспрессивностью. Точки соприкосновения с узбекской и таджикской музыкой заметны слабо и обнаруживаются главным образом в тех районах, где киргизы живут бок о бок с этими народами. Но самые рельефные и органические линии ее взаимосвязей тянутся на север — в Центральный Казахстан, Южную Сибирь, Центральную Азию.

Общности с казахской музыкой выражаются как в ряде внешних проявлений (терминология, формы музицирования, сходство инструментария и т. п.), так и в общем эпико-лирическом характере, репертуаре, жанрах, самой системе. Возникает естественное предположение, что киргизская и казахская музыка, подобно двум побегам, отпочковались когда-то от одного общего корня. Но в то время, как на казахской почве, помимо это-

<sup>1</sup> Формы этой речитации анализировались мною в работе «Киргизский народный речитатив».

го побега, разрастались также и другие деревца (которые к настоящему времени превратились в ветви, идущие от одного общего ствола), у киргизов этот появившийся еще в древности росток, защищенный горами, рос почти в одиночестве, имел меньше соседей, в меньшей степени оплодотворялся пылью с других деревьев.

Граница признаков стиля казахской музыки очень широка и очерчена не столь рельефно, как у киргизской. В первой ярко выступают локальные особенности (музыка Восточного и Западного Казахстана), во второй они выражены незначительно. И если в казахской музыке локальные особенности — это особенности стиля, то различия в киргизской музыке (юга и севера) скорее свидетельствуют о разных ступенях развития.

В казахской музыке, в отличие от киргизской, ощущается пентатонное начало. Оно, подобно мостику, соединяет эту музыкальную культуру с музыкой других народов (татар, монголов), с которыми у киргизской музыки родственных связей нет или почти нет. Киргизская музыка в смысле признаков стиля менее вместительна, чем казахская. Она более скромна, монолитна, однородна.

Почему же так стилистически монолитна киргизская музыка? Почему не выражены в ней локальные особенности, которые в музыке других (даже более малочисленных) народов представлены очень ярко? Не потому ли все это имеет место, что киргизская музыка в современных очертаниях сформировалась на относительно раннем этапе развития (по моим предположениям, к X—XI веку) и в силу ряда исторических, географических условий в значительной степени стабилизировалась на этом уровне развития.

Кочевка киргизов (от подножия гор к их вершинам), в отличие от кочевки казахов (по степным просторам) в условиях родоплеменной и феодальной раздробленности народа, в меньшей степени содействовала общению их с другими народами. Показательно, что у киргизов Алая, где природные условия наиболее благоприятствовали изолированности, границы признаков стиля наиболее узки: музыка их характеризуется большей однородностью, архаичностью признаков и, в первую очередь, преобладанием речитативного начала. На севере Киргизии, где жизнь народа протекала общественно

но активнее, имелись условия, содействующие взаимному обмену культур. Здесь наряду с речитативными песнями, что типично для Алая, распространены и распевные, здесь музыка разнообразнее, богаче. Имея в виду эти качества северной киргизской музыки, южные киргизы говорят: «К нам песня идет с севера, из долины».

Компактность киргизской музыки, четкость и небольшой диапазон ее признаков становятся заметными особенно тогда, когда мы сравниваем мелодику ее различных жанров. Жанры эти в смысле условий их бытования, конечно, очень разнообразны, отличны друг от друга, но по своим музыкальным средствам они сравнительно однородны. Один и тот же напев сочетается с текстами лирической, обрядовой, трудовой песни и т. п.

Киргизская народная музыка импровизационна в своей основе, в манере исполнения. Неустойчивость мелоса, незакрепленность его за определенным текстом и даже жанром — ее существенная черта. Сложить песню, собственно ее слова, может почти каждый киргиз. Эта способность не считается здесь редким исключением. Певец сочиняет песню нередко тут же, в момент ее исполнения, «подгоняя» свои слова к традиционному напеву («обон»). В силу этого один и тот же «обон» соединяется с текстами самого различного содержания. Все эти признаки выделяют киргизскую музыку среди музыкальных культур других среднеазиатских народов и роднят ее с фольклором казахов, хакасов и алтайцев, которым присущи те же черты импровизационного песнетворчества (оно распространено и у туркмен, но в меньшей степени и в несколько других формах).

Сама манера пения, природная постановка голоса киргизов значительно отличаются от вокала узбеков, таджиков и туркмен. Последние поют более зажатым, горловым звуком, по сравнению с киргизами, и прибегают к приемам (например, «нола»), не известным киргизам. И по этим признакам киргизы тяготеют к казахам, хакасам и алтайцам (и другим тюркоязычным народам Центральной Азии, кроме уйгур), манера пения которых более открытая, «плоская».

Слово «комуз» очень распространено. Оно известно тюркоязычным народам Сибири, Средней Азии, Северного Кавказа, за рубежами СССР. Оно бытует и у других народов. Фонетические варианты его различны:



комуз, копуз, кобыс, копус, комыс и т. д. Разнообразны и семейства инструментов, к которым это название прилагается: смычковые, щипковые, типа варгана.

Это слово, по мнению тюркологов, зародилось в тюркоязычной среде в очень отдаленные времена. Оно фигурирует в одном из ранних письменных тюркоязычных документов «Китаби деде коркуд», датированном VIII—IX веками. Н. Дмитриев на основании анализа древнетюркских рунических надписей высказывает предположение, что тогда же (то есть в начале VIII века. — В. В.), вероятно, уже был известен общетюркский национальный музыкальный инструмент кобуз (комуз), который получил потом широкое распространение даже среди национальностей иной культуры (ср. украинское «кобза»)¹.

Однако вряд ли можно на основании не вызывающей сомнения общности корней в словах «кобуз», «кобза» и других делать заключение о существовании «общетюркского музыкального инструмента» и о распространении его на Украине. Слишком уж отличны, далеки друг от друга инструменты, носящие эти названия. Даже казахи и киргизы, живущие бок о бок друг с другом и действительно имеющие много общего в музыке, комузом (кобызом) называют инструменты, относящиеся к совершенно различным семействам: у казахов — смычковый, у киргизов — щипковый.

В. Бартольд говорит о заимствовании украинцами и поляками древнетюркского слова «комуз», но не о заимствовании самого инструмента². Термин «комуз», по видимому, имел широкое значение музыкального инструмента вообще и применялся даже у тюркоязычных народов в качестве названия разнообразных инструментов. Н. Финдейзен был совершенно прав, когда утверждал, что слово «кобыз» обозначает музыкальный инструмент вообще³. Отсюда получили распространение названия: темир-комуз — железный комуз, агач-комуз — деревянный комуз и т. п.

У киргизов это название закрепилось за инструмен-

¹ Н. Дмитриев. Алтайский эпос Когутей. Изд. АН СССР, 1935, стр. 77.

² См. В. Бартольд. Турецкий эпос на Кавказе.

³ См. Н. Финдейзен. Очерки по истории музыки в России, т. I, стр. 227.

том, который не был заимствован ими, а издавна бытовал как самобытный оригинальный щипковый инструмент, существенно отличающийся от аналогичных инструментов других народов. Более того, он имеет также индивидуальные признаки, которые выделяют его из семейства родственных инструментов Средней Азии.

Казахская домбра, узбекский, таджикский и туркменский дутары сближаются между собой по ряду признаков: все они имеют по две струны, одинаковый строй, лады на грифе (пердэ). Киргизский комуз — трехструнный гриф его, подобно скрипичному, гладкий, без ладов. Настройка открытых струн разнообразная. Техника правой и левой руки также отлична от приемов игры на упомянутых выше инструментах.

Будучи представителями одного и того же семейства инструментов, комуз и домбра все же, вероятнее всего, восходят к разным истокам. Комуз формировался на базе южносибирских художественных традиций. Его ближайшие родственники встречаются в Сибири. Музыкальные инструменты под названием комуз зарегистрированы В. Радловым на следующих сибирских тюркских наречиях: алтайском, телеутском, шорском, койбальском, качинском, чулымском, барабинском. Киргизы свой комуз называют также чертмек. Так называется щипковый инструмент и у телеутов. Трехструнный щипковый комуз (с верхней кожаной декой) был описан путешественниками у тюркоязычных народов Южной Сибири еще сто лет тому назад¹.

Репертуар комуза и домбры, создававшийся в процессе тесного общения казахского и киргизского народов, характеризуется многими общими признаками. Общей для обоих инструментов является кварто-квинтовая основа, сходны и принципы импровизации, часто исполняются даже одни и те же пьесы.

И в то же время комуз обладает такими яркими отличительными чертами, которые не свойственны ни одному музыкальному инструменту Средней Азии, — это его трехструнность, одновременное звучание трех струн, применение аккордовой фактуры, последование трезву-

¹ См. «Богатырские поэмы минусинских татар». Этнографический сборник, вып. IV, 1858. В этой статье упоминаются также однострунный и двухструнные комузы.

чий, причем не только квинто-квартовых, но и терцовых в стиле общеевропейской музыкальной культуры. Киргизский комуз двулик: у него имеются несомненные связи с югом Сибири и Алтаем, но, вместе с тем, он впитал и многие признаки, свойственные музыкальным культурам народов Средней Азии.

Когда мы слушаем игру на комузе, то раньше всего запечатлеваем мелодию. Одноголосие — излюбленный прием комузчи. Вскоре мы улавливаем двухголосие, квартвые и квинтовые параллельные последования. Все это пока удерживает наше восприятие в сфере привычных для Средней Азии музыкальных звучаний. Но вот комузчи перешел на tutti, зазвучали все три струны комузы, и наши ассоциации нарушились: мы услышали совершенно новые, необычные для Средней Азии аккордовые сочетания.

Народная музыка киргизов, хакасов и северных алтайских племен семиступенна, диатонична, то есть в своей основе отлична от монгольской и китайской, характеризующейся пентатонным складом. Внутренние закономерности этой диатоники своеобразны и выпуклы, легко обнаруживаются на слух и вызывают родственные музыкальные ассоциации. Путешественники в прошлом и музыканты нашего времени отмечали эти родственные связи, говоря, что мелодика этих народов напоминает русские напевы. Следовательно, существенным признаком, объединяющим эти музыкальные культуры, является не просто семиступенная диатоническая система, а диатоника определенного склада.

Человек, музыкальный слух которого воспитан на русской музыке, с первых же тактов увертюры к киргизской опере «Айчурек» запечатлеывает ведущую тему этого произведения.

1.



Она не может не вызвать у него представления о знакомых ему русских мелодических образах. Ее мягкий лирический характер, плавные переходы, ладовый строй — все это близко русской народной песне. А ведь эта мелодия родилась из киргизской песни «Куйдумчок»,

288

сложенной замечательным песенником Атаем Огонбаевым на основе популярных народных интонаций. Порой возникает даже законный вопрос: уж не подслушал ли Атай Огонбаев русскую песню «Ой, да ты, калинушка», не заимствовал ли от нее начальную фразу для своего «Куйдумчок» — настолько поразительно совпадение мелоса этих двух песен — киргизской и русской:

2.



Но эти предположения отпадают после внимательного и глубокого знакомства с киргизской песней.

Можно привести и другие примеры большого сходства отдельных киргизских и русских напевов. Однако решающее значение имеют не эти случаи, а несомненное родство стиля киргизского распевного мелоса со стилем протажных русских и украинских песен.

Вот какие свидетельства мы находим по этому вопросу у авторов, писавших о музыке хакасов и алтайцев: «Северные племена» (Алтая.—В. В.) создали песни более разнообразные по ладам и звукорядам, — свидетельствует А. Ильин. — Пентатоника не является их характерным признаком: чаще всего в них встречаются ладовые образования, близкие киргизской и казахской музыке, с одной стороны, и русской мажоро-минорной системы — с другой»<sup>1</sup>.

Известный фольклорист З. Эвальд отмечает, что песни хакасов и качинцев «отличаются четко фиксированной интонацией и диатоникой. часто приближающейся к русским песенным оборотам»<sup>2</sup>. Аналогичные суждения высказываются и другими наблюдателями<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> А. Ильин. Музыкальное творчество алтайцев. «Советская музыка», 1950, № 8.

<sup>2</sup> См. статью З. Эвальд. «Музыка и музыкальные инструменты» в «Советской Сибирской энциклопедии».

<sup>3</sup> См. статью А. Кенеля. «Музыка современной Хакассии». «Советская музыка». 1950, № 4 и в предисловии того же автора к сборнику «Музыкальное творчество хакасов», Абакан, 1955.

Конечно, взаимообмен культурными ценностями у народов нашей страны совершался с давних времен, и, конечно, влияние русской народной песни на песни других народов имело место и раньше, а сейчас оно становится тем более заметным. Но одними этими влияниями никак нельзя объяснить тот факт, что у территориально разобщенных народов — киргизов, хакасов и северных алтайцев — сформировались родственные музыкальные культуры, в основе которых лежит единая характерная диатоническая система.

Слишком мал был тот исторический срок, в течение которого эти русские влияния распространялись. Тесные связи русских с киргизами установились лишь около ста лет тому назад. Трудно предположить, чтобы где-то в обособленных горных котловинах Центрального Тянь-Шаня, в Кетмень-Тюбе, где русские до революции встречались единицами, за этот период под влиянием русской музыки произошли столь существенные изменения в основных признаках всей киргизской музыки. Мы полагаем, что эти основные признаки киргизской музыки имеют более глубокие исторические корни<sup>1</sup>.

Очевидно, они формировались в те далекие времена, когда предки современных киргизов, хакасов и алтайцев представляли собой этнически единое целое, во времена сложения этих племен на базе немонголоидного этнического компонента.

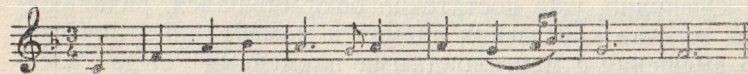
Музыка хакасов, так же как и киргизская народная музыка, эпически уравновешенна, импровизационна, лишена характерных красок Востока. Песни их так же широки, изобилуют ферматами, не подчиняются привычному тактовому членению, звучат в менее напряженном среднем и низком регистрах. Лады, каденции, характерные интонации, поэтика, формы взаимосвязи текста и напева у того и другого народа во многом совпадают. Встречаются случаи почти буквального совпадения хакасских и киргизских мелодий, что особенно Примеча-

<sup>1</sup> В статье Ф. Пояркова «Киргизские легенды, сказки и верования» (Памятная книжка и адрес-календарь Семиреченской области на 1900 год) мы читаем: «Қаракиргизы загорных волостей, живя и до сих пор изолированно, редко приходят в соприкосновение с русскими и др., в наибольшей чистоте сохранили свои верования и легенды».

тельно, в древнейших песенных жанрах, например, в причитаниях (кошоках):

3.

А. Затаевич 250 киргизских пьес и напевов, № 180



4.

А. Кевель Музыкальное творчество хакасов, № 5



Киргизское «кайла» (манера мурлыкать песню, напевать ее под нос без слов) несомненно есть отголосок той древней речитативной манеры исполнения, которая известна также хакасам и алтайцам под названием «хай» или «кай». По Радлову, слово «кайла» в смысле «гортанным звуком рецитировать сказки», зарегистрировано на алтайском, телеутском, шорском, лебединском, согайском, сойотском, тобольском наречиях. («Кайладжан кубыз — двуструнная балалайка, под которую сказывают сказ», — пишет В. Радлов в «Словаре северных тюркских наречий»). Отголоском той же манеры исполнения является привычка старых киргизских комузчи и ырчи тихонько, полувнятно, в низком регистре, гортанным, хриповатым голосом подпевать на гласных И или Э собственной игре на комузе.

Древнейший музыкальный инструмент — пастушеская лудка — известен у киргизов, хакасов и алтайцев под общим названием «чоор» или «шоор». Насколько нам известно, этот термин ни у одного из среднеазиатских народов не встречается. Даже у казахов этот инструмент называется по-иному, а именно — «сыбызга».

В исторических судьбах киргизского народа сыграли известную роль и монголы. Нельзя отрицать некоторого их воздействия на развитие киргизской музыки, тем более музыки хакасов и алтайских племен. Часть алтайских племен, по языку оставаясь в семье тюркоязычных народов, в области музыки подпала под сильное монгольское влияние. Но такие монголизмы наличествуют в музыке далеко не всех алтайских племен. Пентатоника у северных алтайцев и у хакасов — это явление не первичное, а вторичное (и по времени ее появления и по

существо), не затронувшее древних основ музыкальных культур этих народов. Она совершенно нетипична для киргизской музыки, в древнейших пластах которой ярко выражена семиступенная диатоническая основа.

Очевидно, уже достаточно оформившаяся, развившаяся музыка киргизских племен к моменту их этнического смешения с монголоидными племенами была в состоянии перерабатывать культурные традиции, привнесенные этими элементами, а возможно, даже оказывать влияние на музыку монголов. Согласно утверждению Руднева, западные монгольские племена «прибегают к полутонам»<sup>1</sup>.

В летописи китайской династии Тан, правившей с 610 по 907 год, имеются следующие данные о музыке енисейских киргизов: «Из музыкальных орудий имеют флейту, бубен и два неизвестные» (цитата заимствована у Н. Бичурина<sup>2</sup>). Проф. Н. Кюнер, внося поправки в перевод Бичурина, пишет: «В китайском тексте перечислено пять музыкальных инструментов: флейта, барабан, свирель, дудка («били», такой термин словарь Палладия и Попова — т. I, стр. 28 — поясняет так: свисток для возбуждения коней), литавры (цимбалы)»<sup>3</sup>. К сожалению, ни тот, ни другой переводы китайской летописи не могут удовлетворить музыковеда, так как в них нет комментариев к названиям инструментов, не приведены эти названия на китайском языке, что не позволяет установить точный тип поименованных инструментов и сравнить их с ныне известными, существующими инструментами.

Однако свидетельства китайского летописца дают основание сделать вывод о существовании у киргизов к X веку относительно развитой инструментальной музыки, что подтверждается и данными персидского автора XI века Гардизи. О киргизах он пишет: «Среди них есть люди, которых называют фагинунами. Каждый год они приходят в определенный день, приводят всех музы-

<sup>1</sup> А. Д. Руднев. Мелодии монгольских племен. Записки РГО, отд. этнографии, т. 34, 1909, стр. 395—430.

<sup>2</sup> Н. Я. Бичурин. Собрание сведений о народах, обитавших в Средней Азии в древние времена, т. I, 1950, стр. 353.

<sup>3</sup> Н. В. Кюнер. Новые китайские материалы по этнографии киргизов (хакасов) VII—VIII вв. н. э. Записки Хакасского научно-исследовательского института языка, литературы и истории. Вып. 2, Абакан, 1951.

кантов (выделено мною. — В. В.) и готовят все для веселого пира. Когда музыканты начинают играть, фагинун лишается сознания, после этого его спрашивают обо всем, что произойдет в этом году: о нужде, изобилии, о дожде и засухе, о страхе и безопасности, о нашествии врагов»<sup>1</sup>.

От известного акына наших дней Коргола Досиева мною записана пьеса для комуза танцевального характера под названием «Калмак бий» (калмыцкий танец). Комментируя ее, исполнитель сообщил, что музыка этой пьесы обладает магическим воздействием на особого рода людей, которые под впечатлением ее теряют рассудок, впадают в состояние экзальтации. В этом состоянии они подчиняются воле музыканта и выполняют все его приказания, предсказывают будущее и т. п.

Известно описание П. П. Семеновым-Тянь-Шанским радения киргизского прорицателя при дворе верховного манапа рода бугу — Буранбая. Он «привел себя в экстаз и принялся предсказывать мне мою будущность»<sup>2</sup>, — пишет путешественник. Об этих пророческих радениях в литературе встречаются неоднократные свидетельства. У киргизов существовала даже особая категория специалистов-прорицателей (так называемые «сыйчи»), которые занимались предсказанием будущего, обнаруживали пропажи и т. п.

Многие программные пьесы, исполняемые на комузе и особенно на кыяке, воскрешают в нашем сознании далекие страницы истории музыкальной культуры киргизов. Какой архаикой веет, например, от изобразительных, почти натуралистических музыкальных сценок из быта кочевника, разыгрываемых старыми кыячки! Есть инструментальные пьесы, навеянные далекими историческими событиями периода монгольского нашествия. Таков, например, кюй «Кетбука», связанный с именем Джучихана, в улус которого входили енисейские киргизы.

Абу Дулеф (X век) в сведениях о киргизах упоминает о существовании у них «мерной речи»<sup>3</sup>. В связи с этим целесообразно вспомнить: 1) что памятники древ-

<sup>1</sup> В. Бартольд. Отчет о поездке в Среднюю Азию с научной целью в 1893—1894 годах. Петербург, 1897.

<sup>2</sup> П. Семенов-Тянь-Шанский. Путешествие в Тянь-Шань, 1946, стр. 195.

<sup>3</sup> В. Бартольд. Киргизы, 1943, стр. 34.

некиргизской (орхоно-енисейской) письменности, датируемые VI—VIII веками, по свидетельству известных тюркологов, «облечены часто в художественную форму, в них есть образность, сравнение, метафора, они в большинстве своем рифмованы»<sup>1</sup>; 2) что они были «явно рассчитаны на широкий круг читателей не только из представителей знати»<sup>2</sup>.

Мы имеем основание предполагать, что эти эпиграфы в соответствии со своим стилем и существующей традицией песнетворчества киргизов имели не только поэтическое, но и песенное выражение. Их слагали лица, владевшие художественными традициями в жанрах панегирических песен («арноо»), надгробных причитаний (кошоков), эпических сказаний (жомоков) и т. п.

Все это говорит о том, что к X веку у киргизов получил широкое развитие тот пласт песенной культуры, который связан с речитативной импровизационной манерой исполнения и который до настоящего времени занимает очень большое место в этой культуре. О речитативности и импровизационности киргизских песен ценные мысли высказывал В. Радлов, который не без основания искал параллели им в фольклоре тюркоязычных народов юга Сибири. Мы располагаем многими высказываниями путешественников, языковедов, этнографов о речитативно-импровизационной манере песнетворчества у киргизов, казахов, тюркоязычных народов Минусинской котловины и Алтая<sup>3</sup>.

Сопоставляя данные всех этих трудов и другие отдельные высказывания, мы не можем не заметить значительную общность речитативно-импровизационного

песнетворчества у перечисленных народов и его далекие исторические корни.

Все изложенное выше заставляет автора данной статьи склониться к той точке зрения, согласно которой родословная киргизов идет от двух этнических компонентов: местного тянь-шаньского и южносибирско-алтайского. Киргизская музыка, сформировавшись к X веку в результате взаимодействия тюркоязычных племен Южной Сибири и Алтая (немонголоидов), сохранила до нашего времени свои ранние стилистические признаки, во многом роднящие ее с музыкальным фольклором тюркоязычных народов юга Сибири и севера Алтая. Инфильтрация монгольских этнических компонентов в киргизскую среду, наиболее интенсивно протекавшая в исторический период после X века, не нарушила процесса самобытного развития киргизской музыки, которая была к этому времени уже достаточно развита и приобрела сравнительную стилистическую монолитность. К этому надо добавить, что киргизские племена на территории Тянь-Шаня нашли, по-видимому, близкую им музыкальную атмосферу (ведь и здесь жили европеоиды), о чем имеются косвенные свидетельства в китайских летописях. Процесс этнического смешения с монголоидами совершался на длительном отрезке времени, в исторических условиях, благоприятствовавших стабилизации признаков киргизской музыки, выработанных в ней до монгольского нашествия.

<sup>1</sup> А. Н. Бернштам. Истоки киргизской литературы. Труды Института истории, языка и литературы Киргизского филиала АН СССР, вып. I, Фрунзе, 1945, стр. 80.

<sup>2</sup> С. В. Киселев. Древняя история Южной Сибири, стр. 346.

<sup>3</sup> См.: Новые ежемесячные сочинения, 1795, ч. 14; А. Голубев. Заилийский край. Записки Русского географического общества 1861, кн. 3; А. Левшин. Свидание с ханом меньшей киргизкайсацкой орды. — «Вестник Европы», 1890, ч. 114, № 22; Н. Зеланд. Киргизы. — Записки Западно-Сибирского отделения РГО, 1885; В. Кузнецов, Н. Кулаков. Минусинские и ачинские инородцы, Красноярск, 1893; Вас. Булгаков. Музыка у калмыков-алтайцев — Русская Музыкальная газета № 23—24, 1905, а также работы В. Радлова, Н. Катанова, В. Вербицкого, С. Малова и других.

## Новое в музыкальном быту народов Советского Востока

Выступление на совещании руководителей национальных коллективов филармоний и других деятелей музыкального искусства республик Средней Азии, Казахстана, Азербайджана и Армении в Ташкенте в 1940 году.

В 1940 году в Ташкенте собрались композиторы, художественные руководители филармонических коллективов, директора оперных театров и другие деятели музыкального искусства республик Средней Азии, Казахстана, Азербайджана и Армении. Участники встречи заслушали доклады Н. Я. Брюсовой, Е. Е. Романовской и другие. Это была творческая встреча, вошедшая в историю советской музыки как явление большого общественного значения. Здесь обсуждались перспективы развития профессиональных национальных музыкальных культур, разрешались вопросы, вызывавшие острые споры.

Совещание прошло под знаком борьбы с двумя крайними, опасными тенденциями во взглядах на пути развития советской музыки в братских республиках: а) фетишизация, музейно-охранительское отношение к национальному музыкальному наследию, связанное с этим игнорирование новых форм и жанров музыки и б) недооценка национальных музыкальных традиций; тенденция механического перенесения опыта европейской музыки в республики Советского Востока без учета местных национальных особенностей. В атмосфере борьбы с этими ошибочными тенденциями проходила вся дискуссия, в частности и публикуемое нами выступление автора, аргументированное фактами из местной музыкальной жизни того времени. Некоторые из этих фактов отошли уже в прошлое (например, перестал существовать дунганский ансамбль), тем не менее упоминание их целесообразно, так как они сыграли свою роль в истории советской музыки и подтверждают выводы автора, не утратившие значения и в настоящее время.

За основу статьи взята стенограмма выступления В. С. Виноградова на этом совещании.

## Музыкальный спектакль должен быть впечатляющим

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1940., № 2.

Опера — новый жанр в наших восточных республиках — формировалась в условиях, отличающихся специфическими чертами. Слушатели остро реагировали на все происходившее на сцене, превращались в соучастников спектакля.

В репертуаре театров удерживались те музыкальные спектакли (в их числе и четыре упоминаемых в статье), которые отличаются большой силой эмоционального воздействия. Просчет авторов других спектаклей (например, фигурирующего в статье первого варианта оперы «Токтогул») нередко заключался именно в недоучитывании местной специфики.

В статье вскрывается одна из причин, в силу которой снижалась впечатляемость спектаклей того времени: отсутствие творческих контактов в работе приглашенных специалистов — композитора, либреттиста, режиссера, художника.

## О средствах музыкальной выразительности и подготовке кадров.

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1947, № 1.

Освоение национального музыкального наследия — это процесс, з которым на том или ином этапе развития советской музыки выявляются разные тенденции. В начальный период внимание композиторов было направлено на разработку национального мелоса. Тогда сформировались и основные приемы его претворения: от пассивного цитирования к многогранному и смелому развитию. Средства музыкальной выразительности обогащались за счет выявления и освоения национально-колоритных тембров, ритмов, речитатива, полифонии. Во второй половине 40-х годов творческая инициатива композиторов наиболее заметно проявляется в развитии национальной музыкальной формы.

Партия поставила перед композиторами задачу уделить большее внимание советской теме, и в свете этой задачи яснее обнаружилось суженность творчества, недостатки в подготовке кадров национального музыкального искусства. Опубликованная в 1947 году статья, вопросы, затронутые в ней, привлекают внимание музыкальной общественности республик Средней Азии и Казахстана и поныне.

## О традициях народной музыки и развитии хоровой культуры

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1951, № 7.

Многоголосие, хоровое пение проникают в массовый быт народов Востока в результате преодоления больших трудностей, настойчивой и систематической работы. Связанные с ней вопросы творческого, методического и организационного порядка еще долго будут стоять в центре внимания деятелей музыкального искусства. Успешному решению этих вопросов мешает отсутствие публикаций, обобщающих опыт наиболее инициативных композиторов и музыкальных деятелей. Ценнейшие наблюдения и опыт Уз. Гаджибекова, А. Егорова, Я. Чмелева, Т. Троянского не утратили своего значения для развития хоровой культуры и в наши дни. Автор статьи на основании личного знакомства с этими деятелями, многолетних наблюдений и анализа материала приходит к выводам, находящим подтверждение и в современной музыкальной жизни братских республик.

## Состояние и задачи музыкального творчества в республиках Средней Азии и Казахстане

Доклад на совещании композиторов и музыковедов республик Средней Азии и Казахстана в 1954 году. Печатается по сокращенной стенограмме.

С 24 февраля по 2 марта 1954 года в Ленинграде проходило совещание композиторов и музыковедов республик Средней Азии и

Казахстана совместно с представителями Секретариата Союза композиторов СССР, Министерства культуры СССР, композиторских организаций Москвы, Ленинграда. На совещании обсуждались вопросы развития музыкального творчества в республиках Средней Азии и Казахстане. Исполнялось большое количество произведений композиторов указанных республик, были заслушаны доклады председателей республиканских Союзов композиторов и автора настоящей статьи. Доклад основывался на конкретных фактах творчества композиторов братских республик начала 50-х годов. Доклады вызвали живой обмен мнений по вопросам, к которым неоднократно возвращались композиторы и музыковеды братских республик на последующих встречах.

### **Закавказская весна**

Опубликовано в грузинском журнале «Искусство», Тбилиси, 1958.

Весной 1958 года композиторы и музыковеды Закавказских республик совместно с представителями Секретариата Союза композиторов СССР, композиторских организаций Москвы, Ленинграда, братских республик провели у себя очень интересную творческую встречу. Участники встречи побывали в Баку, Ереване и Тбилиси, присутствовали на музыкальных спектаклях и концертах, познакомились с большим количеством новых сочинений композиторов Закавказья. Эта встреча, получившая наименование «Закавказской весны», закончилась дискуссией, в которой принял участие и автор настоящей статьи.

### **Развитие национальных музыкальных культур**

Статья написана в соавторстве с Д. Д. Шостаковичем.  
Опубликована в журнале «Коммунист», 1960, № 3.

### **Композитор и народная музыка**

Выступление на выездном заседании Секретариата Союза композиторов СССР в декабре 1960 г. в Алма-Ате. В сокращенном виде опубликовано в журнале «Советская музыка», 1961, № 2.

В декабре 1960 года в Алма-Ате состоялось выездное заседание Секретариата Союза композиторов СССР, в котором приняли участие композиторы и музыковеды, представители министерств культуры, ЦК КП республик Средней Азии и Казахстана, артисты оперных театров этих республик, представители композиторских организаций Москвы, Ленинграда, Украины, Грузии, Татарии. Эта встреча была посвящена творчеству композиторов республик Средней Азии и Казахстана. В программу ее входили концерты, доклады и дискуссия, в которой выступило около 50 ораторов. Выступление автора статьи было сосредоточено на актуальных проблемах, вызвавших наиболее широкий отклик.

## **II**

### **Истоки азербайджанской оперы**

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1938, № 3.  
Личное знакомство с Узеиром Гаджибековым, встречи с ним помогли автору собрать материалы, которые легли в основу работы

«Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка» (Музгиз, 1938) и ряда статей. Беседы с Уз. Гаджибековым, Г. Сарабским (в статье приводится выдержка из «Воспоминаний» Г. Сарабского, вышедших в Баку в 1937 г.), которые сообщили ценные сведения о периоде зарождения азербайджанской оперы, помогли осветить некоторые факты истории азербайджанской музыкальной культуры. Первая редакция «Лейли и Меджнун» Уз. Гаджибекова не сохранилась, поэтому описание ее, приведенное со слов композитора, может в известной мере восстановить картину музыкального спектакля, осуществленного более полувека тому назад. Факты, изложенные в статье, были проверены Уз. Гаджибековым и санкционированы им в письме, посланном им в Музгиз в связи с опубликованием упомянутой выше книги.

### **Молодое расцветающее искусство**

(Мысли о Декаде таджикского искусства в Москве)

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1957, № 6.

Статья об итогах Таджикской декады поднимает вопросы о родственных музыкальных связях народов восточных советских республик и зарубежных стран, о широком значении для этих стран опыта советской музыки, о воспитании композиторов и другие, которые фигурируют, в частности, в статье, написанной совместно с Д. Д. Шостаковичем (см. стр. 87—103). Факты и соображения, изложенные в данной статье, могут служить дополнительной иллюстрацией к ней. Перед советскими музыковедами современностью поставлена важнейшая творческая задача: глубоко раскрыть историческое значение музыкальных культур всего Востока, показать их общность и прогрессивную роль музыки наших братских республик.

### **Акын поет о Ленине**

Опубликовано в журнале «Музыкальная жизнь», 1958, № 7.

Из всех написанных В. Виноградовым статей-рецензий в данный сборник включены три рецензии и два очерка-портрета композиторов В. Мухатова и А. Малдыбаева. Выбор именно этих материалов определяется желанием познакомить читателя с наиболее яркими явлениями в музыке республик Средней Азии. Они сыграли прогрессивную роль в развитии музыкальной культуры последних десяти-пятнадцати лет и свидетельствуют о животворной силе народных музыкальных истоков, о непрерывном процессе обогащения, роста творчества.

### **Кантата М. Тулебаева «Огни коммунизма»**

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1953, № 4.

### **Хоры М. Бурханова**

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1953, № 2.

### **Вели Мухатов**

Опубликовано в сборнике «Советская музыка», 1956, № 1.

## Абдылас Малдыбаев

Опубликовано в брошюре «Малдыбаев. Власов и Фере» «Советский композитор», 1958.

### III

#### Пять дунганских песен

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1950, № 3.

Во время поездки в КНР в 1958 году автор статьи рассказывал китайским музыкантам о сделанных им записях дунганских песен и наигрывал их за роялем. Эти мелодии были выслушаны с интересом; особое внимание привлекла песня «Мын Жа-ню», широко известная и в КНР, а также антиопиумная «Ши бу-ге». Дунгане — очень музыкальный народ. У них богатейшая песенная и инструментальная культура, они хранят в своей памяти интереснейшие образцы древней китайской песни и современного советского песнетворчества. К сожалению, наши сведения о дунганской народной музыке крайне ограничены.

#### Старое и новое в народном песнетворчестве

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1952, № 12.

#### Новые времена — новые песни

Опубликовано в журнале «Советская музыка», 1952, № 4.

Статьи «Старое и новое в народном песнетворчестве» и «Новые времена — новые песни» отражают начальный этап изучения этого замечательного явления наших дней. Но они поднимают вопросы, волнующие советских фольклористов и сегодня.

#### Киргизский народный речитатив

Опубликовано в сборнике «Вопросы музыкознания», 1955, № 2.

В исследовании о киргизском речитативе обобщены многолетние наблюдения автора, нашедшие отражение в разных его работах, в частности в книге «Токтогул Сатылганов и киргизские акыны» (Музгиз, 1952). Ознакомление с особенностями киргизской речитации — ключ к пониманию всей песенной культуры этого народа, в которой речитация играет решающую роль.

#### Проблема этногенеза киргизов в свете некоторых данных их музыкального фольклора

Опубликовано в сборнике «Вопросы музыкознания», 1960, № 3.

Проблема происхождения киргизов до последнего времени является предметом дискуссии ввиду ограниченности объективных научных данных, освещающих ее. Эта проблема обсуждалась на сессии Академии наук Киргизской ССР в 1955 году историками, археологами, антропологами, этнографами и учеными других специальностей. По предложению Академии наук Киргизской ССР автор попытался подойти к ее решению с позиций музыковедения.

## СЛОВАРЬ

- Айтыс** (айтыш) — соревнование казахских (киргизских) акынов в песенной импровизации
- Акын** — народный поэт-певец импровизатор и музыкант у казахов и киргизов
- Алым сабак** — форма дружеских состязаний акынов в поэтическом, песенном творчестве у киргизов.
- Арман** — песня грустного содержания
- Аудж** — кульминационное мелодическое построение (октавой выше по сравнению с начальным) в музыкальных произведениях некоторых народов Востока (узбеков, таджиков, азербайджанцев и других)
- Ашуг** — народный поэт, певец-импровизатор и музыкант у азербайджанцев, армян и у некоторых других восточных народов
- Бакиш** — народный поэт-певец и музыкант у туркмен
- Бекбекей** — ночная песня киргизских женщин, охраняющих стадо овец в горах
- Бюбю** — старуха-знахарка
- Гезалеме** — песня-восхваление в репертуаре азербайджанских ашугов
- Гиджак** — струнный смычковый инструмент
- Гусан** — народный поэт-певец и композитор у армян
- Даромад** — название первой, начальной части таджикской песенной мелодии, развивающейся в пределах кварты-квинты
- Дестан** (дастан) — форма поэзии ашугов; эпическое сказание, входящее в традиционный репертуар ашугов
- Дойра** — народный ударный инструмент, род бубна
- Домбра** — казахский двухструнный щипковый инструмент
- Дутар** — двухструнный щипковый народный инструмент
- Дэф** (даф) — народный ударный инструмент, род бубна
- Жарамазан** — обрядовая песня пастухов, типа колядки
- Жомокчу** — сказитель сказок, поэм
- Зикры** — духовные песнопения у мусульман
- Зурна** (сурнай) — деревянный духовой народный инструмент, типа гобоя. Встречаются ансамбли зурначей, обычно в составе трех исполнителей: две зурны и нагара (ударный инструмент типа литавр)
- Каландар** — нищий-юродивый
- Катта-ашуля** — развернутое, большое народное вокальное произведение, большая песня. Распространены в Узбекистане (особенно в Фергане)
- Коломыйка** — миниатюрная, типа частушки песня у украинцев
- Комуз** — трехструнный киргизский щипковый инструмент



**Кошок** — причитание по умершему у киргизов  
**Кулпенде** — нищий  
**Кыяк** — двухструнный смычковый инструмент  
**Кюй** (кю) — традиционная инструментальная пьеса у казахов и киргизов  
**Кюйгөн** — песня лирического содержания у киргизов  
**Кяманча** (кеманча) — струнный смычковый народный инструмент  
**Лапар** — частушечного характера диалогический дуэт у узбекских и таджикских народных певцов  
**Маком** (мугам) — развернутое многочастное вокально-инструментальное произведение, исполняемое в импровизационной манере народными музыкантами и певцом-солистом (см. сазандари). М. — также определенный лад  
**Мактоо** (мактау) — песня-восхваление у киргизских и казахских акынов  
**Манас** — монументальный киргизский эпос; имя главного героя этого эпоса  
**Манасчи** — сказитель киргизского эпоса «Манас»  
**Миена-аудж** — название второго построения таджикской песенной мелодии, развивающейся, начиная с квинты-квинты и выше до ауджа (см.)  
**Мугам** — см. маком  
**Най** — деревянный духовой народный инструмент, типа поперечной флейты  
**Обон** — напев, мелодия у киргизов  
**Олен** — казахские массовые лирические народные песни распевного склада  
**Рубаб** (рабоб) — струнный щипковый плекторный инструмент  
**Сазандари** — ансамбль народных музыкантов у народов советского Закавказья и соседних зарубежных стран. Обычно состоит из тара, кяманчи и дэф, исполнитель на котором зачастую является и певцом (ханенде)  
**Санат** — жанр назидательных песен  
**Секетбай** — лирическая песня любовного содержания у киргизов  
**Селькинчек** — игровая качельная песня молодежи у киргизов  
**Сурнай** — см. зурна  
**Тар** — струнный щипковый народный инструмент  
**Темиркомуз** (железный комуз) — язычковый, щипковый инструмент, напоминающий маленькую подковку с металлическим язычком. Играющий вставляет инструмент в рот и дергает пальцем за металлический язычок  
**Терме** — форма киргизской и казахской народной речитации  
**Той** — общественный или семейный праздник, угощение  
**Токмак** — короткая песня в форме частушки у татар  
**Туйдюк** — деревянный духовой инструмент у туркмен  
**Усуль** — традиционная ритмическая фигура (формула). Богатство, разнообразие усулей заметнее всего проявляется при игре на ударных инструментах, особенно на дойре  
**Ханенде** — народный певец, выступающий обычно в составе ансамбля сазандарей, исполнитель макомов (мугамов)  
**Хофиз** — народный поэт-певец у узбеков, таджиков и некоторых других народов Востока  
**Шырылдан** — обрядовая песня пастухов, типа колядки у киргизов  
**Ыр** — песня, стихотворение у многих тюркоязычных народов  
**Ырчы** — народный певец у киргизов

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
I.	
Новое в музыкальном быту народов Советского Востока	7
Музыкальный спектакль должен быть впечатляющим	16
О средствах музыкальной выразительности и подготовке кадров	21
О традициях народной музыки и развитии хоровой культуры	29
Состояние и задачи музыкального творчества в республиках Средней Азии и Казахстане	43
Закавказская весна	77
Развитие национальных музыкальных культур	87
Композитор и народная музыка	104
II.	
Истоки азербайджанской оперы	119
Молодое расцветающее искусство. (Мысли о Декаде таджикского искусства в Москве)	127
Акын поет о Ленине	138
Кантата М. Тулебаева «Огни коммунизма»	142
Хоры М. Бурханова	150
Вели Мухатов	153
Абдылас Малдыбаев	159
III.	
Пять дунганских песен	179
Старое и новое в народном песнетворчестве	186
Новые времена — новые песни	195
Киргизский народный речитатив	213
Проблема этногенеза киргизов в свете некоторых данных их музыкального фольклора	277
<i>Примечания</i>	290
<i>Словарь</i>	301

**Виноградов Виктор Сергеевич**

**ВОПРОСЫ РАЗВИТИЯ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ  
КУЛЬТУР В СССР**

---

Редактор А. Скоблионок Художник И. Котлерман  
Технический редактор М. Корнеева  
Корректоры: Л. Колычева, К. Швецова, М. Хованова

---

Подп. к печ. 8/XII-61 г. А 10056 Форм. бумаги 84×108/32  
Печ. л. («физич.») 9,5 Уч.-изд. л. 13,84 Тираж 2770 экз. Изд. № 2547  
Цена 69 к. + переплет 15 к. Зак. 1344  
Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, В-35,  
Софийская набережная, 30.

---

Московская типография издательства «Советский композитор»,  
Москва, Ж-88, 1-й Южнопортовый проезд, 17.

Почт. В. А. п.

14