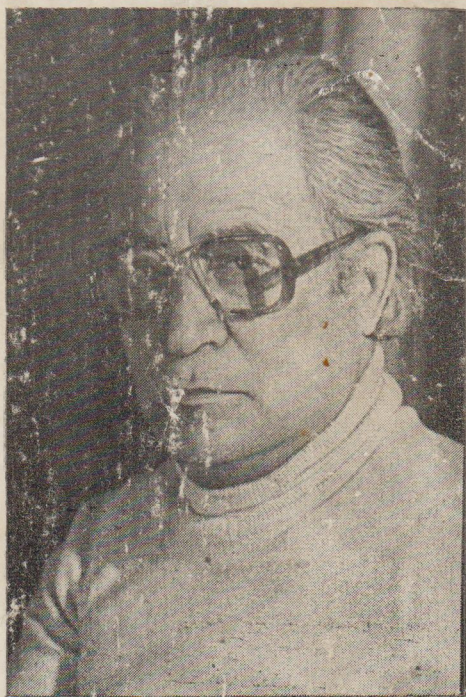


XII
1974
Н. ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

Икрам Акбаров



КОМПОЗИТОРЫ
И ИСПОЛНИТЕЛИ

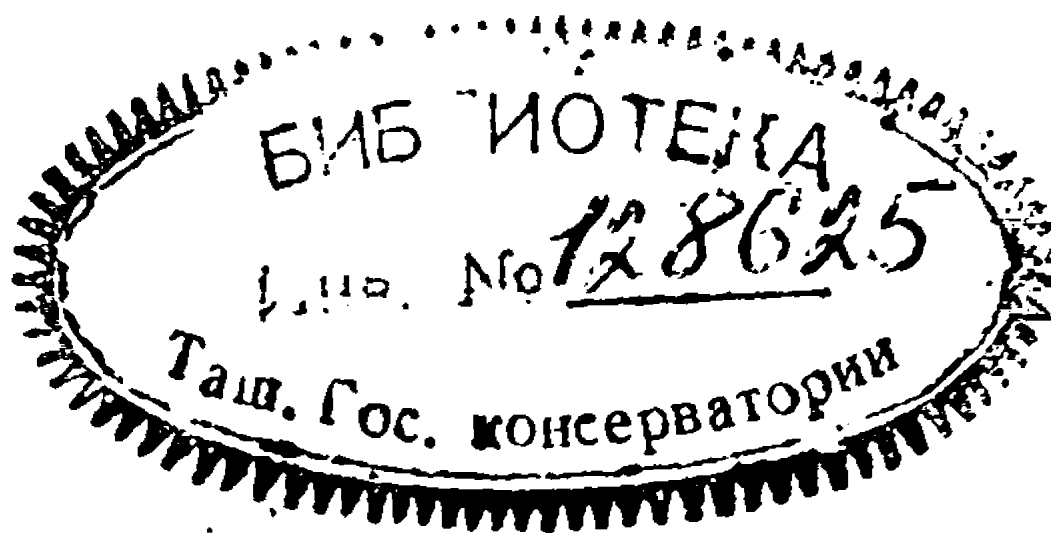
XIII
964

Отдел
А. Машиного
Абонементов

Икрам Акбаров

Н. ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

КОМПОЗИТОРЫ
И ИСПОЛНИТЕЛИ



Ташкент
Издательство литературы и искусства
имени Гафура Гуляма
1990

85. 313(2У)
Я 64

Подготовлена Ташкентской государственной
консерваторией имени М. Ашрафи

Я $\frac{4905000000-7}{M 352 (04) - 90}$ 116

© Н. С. Янов-Яновская,
1990 г.

ISBN 5—635—00249—8

ПУТЬ К МУЗЫКЕ

Воссоздание творческого портрета художника — задача чрезвычайно сложная, если понимать это не как фиксацию биографических событий и фактов. Попытка выявить значимость творческого лица в общем культурном процессе, определить его индивидуальный вклад в развитие национального искусства — так можно условно сформулировать наши намерения. Но для этого нужно осознать потребности самого искусства, знать, чего оно ждет от своих представителей на том или ином этапе, на что их нацеливает национальная культура (в нашем случае — молодая узбекская советская музыка) и соотнести с ними деятельность конкретной творческой личности. Лишь это, как нам кажется, дает надежный критерий для объективной оценки художника, интересующего нас не только (и не столько) в плане самодовлеющих творческих потенций, сколько в аспекте реально получаемых результатов труда. Ведь как сказал поэт: «Талант — это только средство. Как конь, как автомобиль. Мало ему просто быть. Нужна еще дорога. И нужна цель пути... Без цели, к чему талант?..»¹

Великая Октябрьская социалистическая революция обозначила новую фазу развития узбекской музыки. Сохраняя многовековой опыт традиционного музицирования, все богатство монодических жанров, обществен-

¹ Исаев Е. Точка опоры. «Литературная газета», 24 июня 1981.

ное сознание устремилось к овладению опытом инонациональным, жанрами и формами, сложившимися в европейской практике и получившими поистине мировое распространение. Словом, издревле знавшее лишь монодическую систему музыкального мышления, узбекское искусство включается в освоение европейского многоголосия, ведущего и к большей мобильности в отражении изменчивой действительности, и широте культурного обмена, и приобщению к магистральному руслу развития общемировой музыки. Как социально-политические и экономические преобразования в республике вызвали к жизни массу новых слов и понятий, так и сфера музыки, вместе с новыми формами ее бытия, предложила новые термины и определения — «симфония», «опера», «оркестр», «концерт», «композитор»...

Было бы неверным полагать, что старое узбекское искусство не знало понятия «творец музыки». Издавна существовали хафизы, бастакоры, устозы — история свято хранит имена многих. Традиция продолжает жить — потому и не скудеет монодическая музыка, рождаются, крепнут, получают новые исполнительские трактовки прекрасные мелодии и песни — плод вдохновения замечательных (порой анонимных) творцов.

И все же понятие «композитор», пришедшее в узбекскую музыку вместе с новыми формами, содержит иной оттенок, оно репрезентирует иную систему мышления — ту, которая, как уже говорилось, начала ассимилироваться на узбекской почве лишь после победы Октября (за словом же «бастакор» стоит традиционная монодическая концертная). Естественно поэтому, что в сложную, переломную эпоху утверждения социалистического строя, приятная новых форм общественной и культурной жизни почти символическое значение приобретает тот факт, что оба понятия («бастакор» и «композитор») на равных входили в музыкальный обиход. Это отражало реальную ситуацию — первые встречи, первые акты

творческого сотрудничества аксакалов восточной музыки и русских композиторов — энтузиастов строительства новой культуры в Туркестане (с одной стороны — Мулла Туйчи Ташмухамедов, Домла Халим Ибадов, Уста Алим Камиров, Абдукадыр Исмаилов, Ахмаджон Умурзаков, Шорахим Шоумаров, с другой — В. А. Успенский, Н. Н. Миронов, А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель).

Лишь благодаря братской взаимопомощи закладываются основы письменной традиции: фиксация образцов монодического наследия, на базе которого возникает затем композиторское творчество, организация концертно-театральной жизни, внедрение новых, классических в европейском понимании, форм музыкального образования. Все это открывает перспективы формирования принципиально нового для узбекской музыки типа музыкантов, знающих и почитающих национальные традиции и, вместе с тем, владеющих комплексом профессиональных навыков, выработанных европейской музыкальной практикой, музыкантов — носителей и монодической, и многоголосной традиций.

Поэтому выход на самостоятельную дорогу первых узбекских композиторов — факт поистине исторический. Первое поколение узбекских авторов (М. Ашрафи, М. Бурханов, М. Левиев, С. Юдаков. К нему принадлежит и И. Акбаров) — люди, родившиеся в два первых десятилетия нового века, музыканты, чья юность совпала с подъемом культурного строительства в конце тридцатых годов, открытием театров, специальных учебных заведений, студий. На долю этих композиторов выпала не только честь первооткрывателей, но и основные трудности, без которых невозможно пролагать новые пути.

И. Акбаров вошел в узбекскую музыку в конце 40-х годов, по сей день — ее активнейший представитель, разделивший нелегкую судьбу становления и развития новых жанров. Один из ведущих узбекских авторов, он избран в правления Союза композиторов СССР и Сою-



У входа в Ленинградскую консерваторию. Среди студентов четвертый справа И. Акбаров. 1951 год.

за композиторов Узбекской ССР, удостоен ордена «Знак Почета», звания Народный артист Узбекистана.

О творчестве Икрама Акбарова написано немало. Помимо материала в книге «Композиторы и музыковеды Узбекистана», его творчеству либо разбору отдельных сочинений посвящены статьи в журналах и сборниках, в двухтомной «Истории узбекской советской музыки», книгах «Узбекская музыка на современном этапе», «Музыкальная культура Узбекистана», в монографиях, связанных с узбекской советской музыкой (Т. Вызго «Развитие узбекского музыкального искусства и его связи с русской музыкой», С. Вахидов «Узбекская советская песня», З. Мирхайдарова «Музыка в драматическом театре Узбекистана»), во многих диссертациях,

исследующих современное композиторское творчество в республике.

Однако издания, целиком обращенного к творческой деятельности И. Акбарова, еще нет, хотя композитор давно его заслужил. Этим обстоятельством и вызвано написание нашей скромной работы.

Икрам Ильхамович Акбаров родился 7 марта 1921 года в семье ремесленника¹. К музыке пристрастился рано. Этому во многом способствовала мать, которая прекрасно играла на дутаре, пела. К сожалению, она умерла, когда мальчику было всего семь лет. Но первого импульса оказалось достаточно, чтобы Икрам еще ребенком почувствовал интерес к музыке. В доме Акбаровых часто бывали известные народные музыканты, среди них певец Шорахим Шоумаров, дутарист Абдусоат Вахабов. И это не могло пройти бесследно — встречи с ними отложились в памяти, дали позже хорошие всходы: по совету Абдусоата Вахабова Икрам — стал обучаться музыке.

Большое участие в судьбе мальчика принял его дядя Ильяс Акбаров, уже в те годы всецело посвятивший себя служению молодой советской узбекской культуре, ныне заслуженный деятель искусств Узбекистана, один из зачинателей музыкальной фольклористики в республике, видный музыкально-общественный деятель. Он впервые привел Икрама в музыкальную школу (филиал училища), помещавшуюся в одной из мечетей старого города. Преподавали в ней узбекскую музыку старейшие музыканты и, конечно же, Ш. Шоумаров и А. Вахабов. Акбаров обучался игре на чанге. В течение года с увлечением овладевал он этим инструментом; преподававший в школе большой знаток чанга народ-

¹ Основные биографические сведения почерпнуты из книги А. Джаббарова и Г. Соломоновой «Композиторы и музыковеды Узбекистана». Ташкент, 1975.

ный музыкант Лутфулла Гафуров сумел открыть мальчику радость музицирования.

Следующая ступень — подготовительное отделение музыкального училища (база, на которой позднее сформировалось музыкальное училище имени Хамзы). Икрам поступил на фортепианное отделение. Выбор весьма показателен — юноша стремится изучить «европейский» инструмент — сделать первый шаг в познании нового мира звуков, пришедшего в родную культуру, практически с этим инструментом связано первое соприкосновение Акбарова с европейской музыкальной традицией.

Азы теоретических дисциплин он изучал под руководством О. С. Поликарповой, много сделавшей для музыкального образования в Узбекистане. «Ко мне в класс Икрам пришел в 1928 году, — вспоминает Ольга Сергеевна. — Это был молчаливый, очень застенчивый юноша. Он не знал ни слова по-русски, я — ни слова по-узбекски. Тем не менее мы начали заниматься и нашли взаимопонимание, что доказано всей дальнейшей жизнью — глубокие корни дружбы, человеческой привязанности мы сохранили по сей день»¹. О. С. Поликарпова рассказывает о трогательном, дорогом ей внимании, которое на всем своем творческом пути проявлял к ней бывший ученик. Ее очень взволновало в дни Декады узбекской литературы и искусства в Москве (1959) приглашение от Икрама Акбарова в Большой театр на московскую премьеру его балета «Мечта»...

Но это все будет потом. А сейчас — трудная работа, стремление постичь премудрости новой музыкальной системы. Занятия музыкой юноша совмещает с учебой в педагогическом училище. В 1939 году Акбаров заканчивает оба учебных заведения и сразу же посту-

¹ Из беседы с Ольгой Сергеевной Поликарповой, записанной в сентябре 1983 г. в Ташкенте.

пает в Ташкентскую Государственную консерваторию (готовила его к вступительным экзаменам О. С. Поликарпова). Отныне и навсегда Икрам Акбаров посвящает себя музыке.

Принять такое решение было не просто, как не просто давалось освоение нового. Потом он об этом скажет: «До 1939 г. я не знал симфонической музыки, не знал, что существует симфонический оркестр. Я не сразу принял, оценил творчество даже таких корифеев, как Моцарт, Бетховен, Чайковский. Лишь со временем открылось мне все это. Стал посещать симфонические концерты (тогда дирижировал Юхновский). Звучание оркестра становилось привычным, хотелось вникнуть в суть, музыка начинала увлекать, нравиться. В эти годы (1939—1940) впервые услышал оперу — «Кармен» Бизе. Так, шаг за шагом, постепенно, воспитанный на монодии, я познавал новый для меня мир музыкального творчества».

В консерватории Акбаров попал в класс композиции превосходного музыканта и педагога Ю. А. Фортунатова. Один из самых ярких (уже тогда!) преподавателей Московской консерватории, он работал в те годы в Ташкенте, сумев за время пребывания в республике много для нее сделать.

Уже будучи видным музыкантом, Икрам Акбаров не раз с благодарностью вспомнит, как под заботливой и требовательной опекой Фортунатова овладевал основами композиторской профессии: «В то время мы не имели понятия ни о гармонии, ни о полифонии. Не было навыков даже простого слушания европейской музыки, внутренний слух в этом плане был совершенно не развит. Гармония как таковая воспринималась с трудом, никак не сливаясь с мелодическим голосом (мы продолжали слышать отдельно мелодию и отдельно гармонию). Чтобы гармонизовать какой-либо мотив, требовались адские усилия. И вот здесь роль Фортунатова труд-

но переоценить: с начала занятий от сумел доказать необходимость искать гармонию, которая соответствует ладовому строю узбекской мелодии. Он искренне радовался, когда мы интуитивно находили верное решение — учитель прекрасно чувствовал ладовую специфику музыки и потому был очень чуток к нашим робким опытам. Словом, Ю. А. Фортунатов, как и другой талантливый педагог Б. Б. Надеждин, — музыканты, которые были для нас, начинающих узбекских композиторов, наставниками на самых трудных, ранних этапах музыкального обучения». Акбарову и позже посчастливилось заниматься у высокообразованных, искусных музыкантов — это были в годы войны С. Василенко, Л. Ревуцкий, А. Козловский.

И у каждого Акбаров стремился взять как можно больше полезного. У Василенко, вспоминает Икрам Ильхамович, существовали иные, нежели у Фортунатова, система и принципы занятия: он не столько обращал внимание студентов на поиски средств гармонизации узбекского мелоса, вникая в его ладовую структуру, сколько заботился об общих формах музыкального образования — расширению творческого кругозора, ознакомлении с классической музыкой. Впрочем, к этому времени, возможно, этот путь и был наиболее правильным — ведь, как говорит И. Акбаров, «мы уже тогда кое-что успели понять, узнать, научились хоть как-то ориентироваться в сложном процессе консерваторского обучения». Сергею Никифоровичу Василенко Икрам Ильхамович обязан и тем, что остался в музыке: во время войны, поддавшись склонности к математике, Акбаров параллельно учился в эвакуированном в Ташкент Воронежском авиационном институте и даже хотел оставить консерваторию. Однако педагогу, верившему в творческие возможности ученика, удалось уговорить Акбарова не делать этого шага.

В класс к Л. Ревуцкому, приехавшему во время вой-

ны с Украины, Акбаров пришел совсем молодым человеком. Он сохранит искреннюю любовь и уважение к этому педагогу на всю жизнь — и много лет спустя, в 1972 году, вместе с другим воспитанником Ревуцкого, композитором И. Хамраевым, поедет в Киев чествовать своего учителя в связи с его 80-летием. Ревуцкий занимался с Акбаровым композицией, полифонией (под его контролем написаны первые фуги), знакомил с основами оркестровки. Молодому музыканту Ревуцкий запомнился взыскательным педагогом, добрым, внимательным к людям человеком.

В классе А. Ф. Козловского Акбаров продолжил занятия после отъезда Ревуцкого. Здесь была своя, более свободная система занятий: Алексей Федорович не любил вдаваться в подробности и технологические мелочи студенческих работ, а акцентировал внимание учеников на освоении закономерностей композиционных форм (особое значение придавал умению строить вариации, обновлять исходный тематический материал). В классе Козловского перед молодым музыкантом по сути дела впервые встала во весь рост и проблема инструментовки, изобретательного использования красочных возможностей оркестра. Под руководством Алексея Федоровича Акбаров и закончил в 1945 году Ташкентскую консерваторию.

К этому времени у молодого автора было уже немало наработанного: секстет для струнного квартета, гобоя и фортепиано, марш для духового оркестра, баллада и увертюра для симфонического оркестра, детские пьесы для фортепиано, романсы на стихи Мукими, песни на слова современных авторов. Разные жанры, разные составы, однако уже обнаруживается предпочтение инструментальной сферы — черта, которая при всей широте жанровых интересов И. Акбарова станет определяющей для его зрелого творчества. Показательно для раннего, поискового этапа и обращение к фольклорным



На творческой встрече в детской музыкальной школе
Маргилана. 1972 год.

обработкам. Прежде чем осваивать европейское многоголосие (симфонический, оперный жанры), важно было освоить язык новой системы мышления — палитру конкретных музыкально-выразительных приемов и средств: гармонию, темброво-регистровые возможности, фактуру. Роль фактуры в выработке многоголосного языка была особенно велика — ведь теперь в связи с одновременным звучанием нескольких голосов требовался организатор этого емкого музыкально-звукового пространства, функции которого и выполняет фактура. Подобных забот традиционная монодическая музыка не знала из-за принципиально «однолинейной» природы¹. Поэтому на ранних этапах формирования национальной композиторской школы столь велико было значение обработок — поисков многоголосного эквивалента подлинно фольклорной

¹ См. об этом в книге С. Галицкой «Теоретические вопросы монодии». Ташкент, 1981.

мелодии. Через это прошли все композиторы Узбекистана, стоявшие у истоков новой культуры: В. Успенский, А. Козловский, Г. Мушель.

Важность «обработочных» опытов осознавал и молодой узбекский композитор. Чтобы вникнуть в суть национального узбекского мелоса, осознать его специфические качества и нащупать пути его многоголосного воплощения, Акбаров создает ряд обработок для симфонического оркестра. Позже привлечение «цитируемого» фольклорного материала будет достаточно редким явлением в творчестве Акбарова, стилистика которого станет развиваться в основном на базе опосредованно воспринятой национальной интонационности. Но именно для этого необходимо было с молодых лет изучать подлинные образцы традиционной музыки. Акбаров так и поступал.

Естественно, студенческие работы — это, прежде всего, проба пера, первые опыты. Тем не менее некоторые ранние сочинения Акбарова в известной мере перешагнули внутриконсерваторские рамки и соприкоснулись с подлинной, кипящей драматическими событиями жизнью — ведь годы учебы совпали с суровыми военными испытаниями для всей нашей страны, и молодой музыкант не мог на это не откликнуться. Так рождались песни. «Бери оружие в руки» — одна из них, написанная на стихи Х. Алимджана. Песня была даже опубликована в одном из журналов, вспоминает Акбаров, а затем мелодию ее обработал для оркестра народных инструментов А. И. Петросянц. И то, и другое, конечно, заметное событие в жизни молодого музыканта. Песни на военные и лирические темы писали тогда и другие молодые композиторы — студенты консерватории С. Бабаев, П. Елдин, Г. Кадыров, И. Хамраев.

«Некоторая незрелость, свойственная ряду произведений, — отмечено в «Истории узбекской советской му-

зыки», — недостатки мастерства (о чем свидетельствовали более всего бедность гармонических средств, однообразие фактуры фортепианного сопровождения) были естественны на том раннем этапе профессионального обучения. Однако сам факт обращения молодых авторов к образам и темам современности, их стремление вложить свою долю труда в общее дело защиты Родины имели глубоко прогрессивное значение»¹. Волею судеб уже первые пробы начинающих композиторов, первые ласточки новой «авторской» узбекской песни оказались нужными обществу, своевременными. И это тоже символично — новое, многоголосное искусство проходило испытания на практическую полезность людям.

Консерватория позади... Акбаров начинает самостоятельную деятельность преподавателем теоретических дисциплин в Ташкентском музыкальном училище имени Хамзы, в котором еще недавно учился сам. И снова ярко характеризующее творческую натуру Икрама Акбарова решение: ощутив острую потребность продолжать профессионально совершенствоваться, он едет в Московскую консерваторию в надежде стать ее студентом. Нет, молодого музыканта не смущала перспектива вновь оказаться на студенческой скамье. Напротив, он сознательно стремился к этому, понимая, что еще не в полной мере овладел композиторской техникой, необходимой для плодотворной самостоятельной работы.

В Московской консерватории Акбарова даже не допустили к экзаменам: у молодого музыканта уже был диплом об окончании композиторского факультета. Пришлось возвращаться в Ташкент. Но мечта продолжить учебу была столь сильна, что толкнула его на вторую попытку: Акбаров отправился в Ленинград. На экзамене в консерватории он показал свой струнный

¹ История узбекской советской музыки. Ташкент, 1972, т. 1. с. 297.

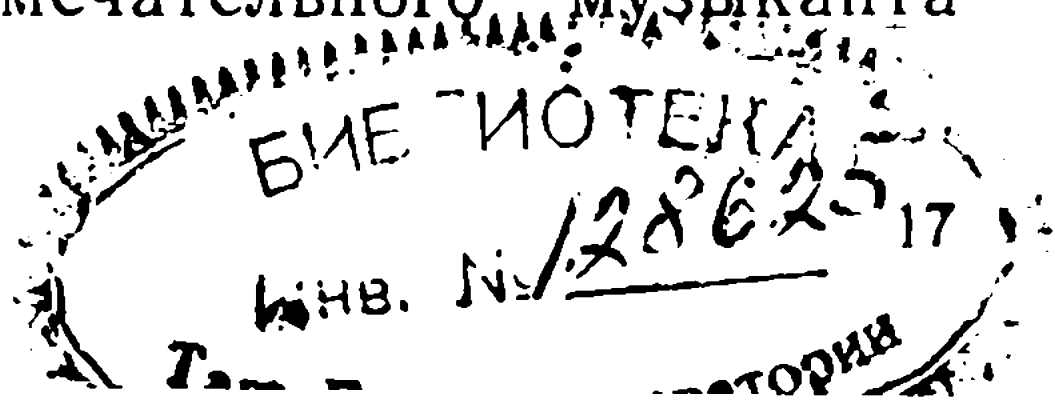
квартет, и его ждал строгий и нелюбезный суд известных музыкантов — М. Штейнберга и В. Щербачева. «Я понял тогда, — вспоминает Икрам Ильхамович, — как мало я знаю, как бедна, невыразительна гармония, как слабо владею формой, приемами развития. Понял и другое — прежде, чем научиться работать на узбекском материале, нужно овладеть композиторской техникой, изучить традиции, стили — весь мировой опыт. Лишь свободно владея необходимым арсеналом средств, можно плодотворно развивать и свои, национальные традиции»¹.

Так ориентировал Акбарова и М. Штейнберг, в класс которого молодой музыкант, к его великой радости, попал. Хотя, справедливости ради, заметим, что и тогда наставники советовали юноше избегать крайностей. «Чтобы не получилось так: приехал узбеком, а вернешься... французом», — предупреждал Х. Кушнарев.

Началась напряженная трудовая жизнь: усиленные занятия всеми теоретическими предметами (по индивидуальной гармонии и музыкальной литературе — дополнительные уроки), слушание музыки, игра в четыре руки, посещение концертов. Огромное значение для общего развития узбекского музыканта имела атмосфера города. Его потрясало все: архитектура, улицы, набережные — строгий и величественный облик Ленинграда. Больно отзывались в душе музыканта раны, нанесенные городу войной, — следы бомбежек, разрушений. Большую роль в ленинградской жизни Акбарова играло тесное общение с товарищами, студентами консерватории, впоследствии известными талантливыми композиторами В. Баснером, Л. Пригожиным, И. Шварцем, Н. Симонян, позже — А. Петровым.

В классе М. Штейнберга Акбаров занимался полтора года. После смерти замечательного музыканта

¹ Из беседы с И. Акбаровым.



учителями Икрама по специальности стали известные композиторы Б. Арапов, В. Волошинов. Поистине, Акбаров может быть благодарен судьбе: на каждом отрезке жизни студенческой она дарила ему встречи и общение с прекрасными педагогами.

Посчастливилось узбекскому музыканту общаться и с Д. Шостаковичем. После смерти М. Штейнберга Дмитрий Дмитриевич часть класса своего учителя взял себе (ассистировал ему тогда композитор Р. Бунин). И Акбаров, конечно, не упускал случая присутствовать у него на занятиях, но, к сожалению, длилось это недолго.

Самый большой период учебы Акбарова в Ленинграде связан с В. Волошиновым. Поэтому, по словам Акбарова, больше всего он обязан именно этому педагогу, у него и заканчивал консерваторию. У Волошинова молодой музыкант прошел и курс аспирантуры, повинаясь единственному стремлению — как можно больше познать, продлить годы пребывания в Ленинградской консерватории, сама атмосфера которой побуждала к серьезным занятиям, размышлениям. Вместе с Акбаровым в аспирантуре у Волошинова учились тогда ставшие потом крупными композиторами Э. Бальсис, Ю. Юзелюнас. Они и сейчас поддерживают дружеские связи, а в то время их объединяли молодой энтузиазм, горячая любовь к музыке: друзья не пропускали репетиций симфонического оркестра Ленинградского радио под управлением Н. Рабиновича, прослушали все симфонии Малера, Бранденбургские концерты Баха, произведения Стравинского, которые в те годы весьма редко исполнялись.

«У нас был, я бы сказал, многонациональный класс — посланцы Дагестана, Узбекистана, Литвы, Кореи, Чехословакии, Болгарии, — вспоминает Акбаров, — Виктор Владимирович (Волошинов, — Н. Я.), занимаясь с каждым индивидуально, помог нам сохранить наци-

ональные особенности в музыке и приобрести крепкие профессиональные данные. Он был не только педагогом для всех нас, студентов, но и старшим товарищем и чутким другом... Виктор Владимирович был человеком и педагогом в самом замечательном смысле этих слов. ...Бесконечно грустно писать это слово «был». Для меня и для всех своих учеников он был, есть и будет»¹.

Ленинградский период сложился у Акбарова из двух этапов: 1945—1950 гг.— студент композиторского факультета, 1950—1954 гг.— аспирант. И. Акбаров — единственный композитор своего поколения, проявивший такую завидную целеустремленность и упорство в музыкальном образовании (и это, заметим, сказалось на его творческой судьбе: позволило много и плодотворно работать во всех жанрах и формах). Напряженная учеба принесла первый, ощутимый успех: к окончанию аспирантуры молодой композитор создал симфоническую поэму «Памяти поэта», которой суждено было стать важной вехой на пути развития узбекского национального симфонизма. Глубоко связанная с национальными истоками (это и тема, посвященная Хамзе, и особенности ладово-интонационного материала, и привлечение традиционных атрибутов — введение элементов зикра), поэма в то же время явно опирается на традиции русской и советской симфонической классики (Глинка, Чайковский, Шостакович). Но главное — в поэме Акбарова нашло отражение стремление развивающейся симфонической культуры к овладению основными принципами симфонического мышления, в частности, принципами сонатной драматургии, стремление на практике доказать органичность подобной ассимиляции. Это удалось в полной мере — поэма «Памяти

¹ Цит. по кн.: И. Гусин. Виктор Владимирович Волошинов. Очерк жизни и творчества. Л., 1962, с. 56—57.

поэта» до сих пор — живое, эмоционально воздействующее произведение.

В Ленинграде написан ряд других сочинений (струнный квартет, трио для скрипки, кларнета и фортепиано, фортепианный квинтет), расширяющий круг жанровых «проб», начатых еще в Ташкентской консерватории. Но, пожалуй, основное завоевание этих лет — осознание силы и красоты великих традиций мировой классики, воспринятых от учителей, прочно и навсегда усвоенное Акбаровым серьезное отношение к творчеству, преданность искусству, приобщение к миру высоких этических и эстетических ценностей. Значение этих своевременно понятых заповедей для молодого композитора невозможно переоценить. Воздействие классической музыки оказалось настолько глубоким, всепроникающим, что поначалу оттеснило все другие музыкальные интересы. На том этапе Акбаров стремился прежде всего усвоить нормы европейской композиторской техники, — и эти задачи, как бы превалировали над задачами выработки национальной стилистики. Отсюда — упреки в недостаточной национальной характерности, раздававшиеся в адрес некоторых сочинений консерваторского периода¹.

Но по существу национальное мироощущение никогда не покидало Акбарова. Дело лишь в специфически личных качествах этого мироощущения — уже ранние шаги творчества показали, что национальный элемент И. Акбаров воспринимает только в контексте общеевропейской традиции. Отсюда — кажущаяся «нейтральность» его музыкального языка, в котором локальное начало не довлеет, не акцентируется, а напротив — растворяется в более общих интонациях и грамматических структурах. Забегая вперед, подчерк-

¹ См. об этом: Т. Вызго. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970, с. 280—281.

нем, что подобная тенденция получит затем развитие в его творчестве и во многом определит формирование индивидуальной манеры Акбарова. Ведь, как доказано современно наукой, соотношение «фольклорного» и «общего» в национальном стиле может выступать в разных «пропорциях», что в конечном счете и образует богатство и многообразие стилевых разветвлений. Стилистика Акбарова, предпосылки которой в ленинградский период только закладываются,— одно из таких возможных проявлений.

Возвратившись в родной Узбекистан, Икрам Акбаров много и интенсивно работает. Словно истосковавшись по узбекской культуре, он почти исключительно сосредоточивается на тематике, связанной с родной национальной природой, историей, образностью. Со второй половины 50-х годов и в следующее десятилетие одно за другим возникают сочинения, продолжающие раздвигать жанровый диапазон его творчества. С одной стороны, происходит «монументализация» жанровых интересов композитора (достаточно назвать балет «Мечта» на либретто Г. Измайловой, ораторию «Сказание о Ташкенте» на стихи Шейхзаде, Концерт для скрипки с оркестром). С другой, получают развитие уже апробированные Акбаровым одночастные и сюитные формы («Эпическая поэма», вокально-симфоническая поэма «Пятерица» на стихи Навои, симфонические картинки «Почта» по Р. Тагору). Обнаруживается и тяга к массово-прикладным жанрам (музыка к драматическим спектаклям и кинофильмам, эстрадные песни, музыкальная драма). Столь большое разнообразие жанровых интересов Акбарова имеет, думается, глубокие общие обоснования — ведь в рамках молодой советской национальной культуры шло интенсивное, жадное, если так можно выразиться, ознакомление с новой музыкальной системой во всей совокупности ее форм и жанров. Естественно поэтому стремле-

ние молодого пытливого художника попробовать силы в каждой новой области творчества.

70-е — начало 80-х годов для Икрама Акбарова — пора обретения подлинной зрелости. Бывает, что в жизни художника один этап как бы отрицает другой, свидетельствуя о широте амплитуды стилистических метаний, об остроте творческих экспериментов. Прослеживая путь Акбарова, убеждаешься, что он на редкость единопонравлен. Через годы и десятилетия проходит по существу линия усиления, укрепления образно-стилистических тенденций, которые наметились еще в период формирования. Хотя это, естественно, не означает прекращения поисков, эволюции и в языке, и в композиционной форме. Речь идет лишь о поступательном характере творческого процесса, совершающегося в пределах очерченного круга музыкально-стилевых средств. Поэтому 70-е годы для И. Акбарова — этап синтезирующий, обобщающий, объединяющий поиски, накопления предшествующих лет. Это проявляется во всем: в обращении к новым жанрам (впервые созданы опера — «Леопард из Согдианы» по либретто Б. Закирова, симфония «Самаркандские рассказы»), в большем равновесии вокальной и инструментальной сфер (почти одновременное появление оперы и симфонии как бы символизирует это равновесие), в одинаковом внимании и к крупной форме и к миниатюре (с одной стороны, Третий квартет, Концерт для камерного оркестра; с другой — хоры, романсы, инструментальные пьесы), в разнообразии форм воплощения национального элемента — опосредованные связи с национальной мелодикой типичны для Акбарова, но возрастает интерес и к подлинным фольклорным жанрам, структуре песенно-народных вербальных текстов («Два цикла» для хора а'капелла). Приходит осознание ладового богатства национальной музыки. Позднее Акбаров скажет: «Идеал — это композитор, отлично знающий ладо-инто-



Всесоюзный съезд композиторов. Большой Кремлевский дворец.
1974 год. В первом ряду второй справа — Икрам Акбаров.

национную основу своей народной музыки и приемы современного музыкального языка, умеющий творчески их синтезировать» («Творчество», «Вестник композитора», М., 1976, с. 62).

Вероятно, из нашего краткого рассказа о композиторе, видно, что его биография не богата внешними событиями. Хотя в конце 60-х—70-е годы он совершает ряд интересных зарубежных поездок. Первой была Австрия. В Вене ему посчастливилось побывать на концертах прославленного дирижера О. Клемперера, — в Зальцбурге — на концертах из произведений современных австрийских композиторов. Затем последовали поездки в Швейцарию, Польшу, КНДР, Болгарию. Словом, яркие «внешние» впечатления были. И все же

учеба, работа — с ними связаны все основные жизненные волнения, тревоги, радости. Сложилось так, что наиболее знаменательное, впечатляющее в личной биографии Икрама Акбарова — это факты биографии самой узбекской советской музыки, ее праздники, непременным участником или свидетелем которых он, как правило, был. Словом, их трудно разъединить: судьбу композитора и судьбу послеоктябрьской узбекской музыки. Они нерасторжимы и взаимопереплетены. В самом деле — наиболее важные и торжественные моменты жизни Икрама Акбарова — исполнение узбекской музыки на разного рода форумах, съездах, декадах — в Москве, в братских республиках, за рубежом, когда волнение за судьбу своего произведения невозможно отделить от волнения за музыкальный престиж родной республики.

Рассказать о композиторе — значит познакомить с его произведениями: творческий человек мерит жизнь не годами, а количеством (и, конечно, качеством) реализованных замыслов. И поэтому наш основной рассказ впереди...

ПОСТИЖЕНИЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Пятидесятые-шестидесятые годы для узбекского симфонизма — время активного освоения жанровых форм, постижения основ симфонического мышления¹. Молодая узбекская симфоническая музыка миновала период ранней сюиты, обработок, простых мелких пьес (тридцатые годы), затем — этап форсированного подступа к симфонии (сороковые годы), когда надо было отразить масштабы военной тематики. К вступлению в самостоятельное творчество Икрама Акбарова (середина пятидесятых) ведущие тенденции узбекского симфонизма вполне определились: спокойная, сознательная направленность на освоение традиционных форм симфонического письма, симфонической техники, стремление к постижению всех жанровых разновидностей, к выработке авторского тематизма. И именно Икрам Акбаров, овладевший за годы длительной учёбы профессиональными навыками, впитавший в себя дух европейской классической традиции, оказался по возвращении в Узбекистан той максимально «подходящей» фигурой, которой предстояло эти задачи решать. Харак-

¹ Представляется целесообразным начать разговор с рассмотрения симфонической музыки, в которой Акбаров достиг наиболее значительных успехов. Поэтому следует, вероятно, углубиться в достаточно подробный анализ произведений. Автор частично использует материал своей книги «Узбекская симфоническая музыка». Ташкент, 1979.

терно, что другой одаренный узбекский композитор — Муталь Бурханов так же своевременно и результативно отозвался на нужды вокальной музыки: его романсы и хоры а'капелла, созданные в начале 50-х годов, положили начало развитию этих жанров в республике. Композиторы словно поделили между собой «сферы влияния» в соответствии с индивидуальными наклонностями и пристрастиями.

Решая насущные для узбекского симфонизма задачи, Акбаров не случайно ориентировался на жанр поэмы — с его «легкой руки» жанр этот получит в дальнейшем особое развитие. Поэма сочетает и определенность конструктивных принципов (прежде всего сонатных), и свободу общего композиционного плана, избегающего регламентации. Эта податливость формы открывает перед композитором возможность претворения разнообразных замыслов. Правда, при всей многоплановости сюжетов содержательная традиция поэмы требует от художника повышенной эмоциональности, романтически приподнятой образности.

Поэма «Памяти поэта» (1954) посвящена Хамзе Хаким-заде Ниязи, погибшему от рук врагов Советской власти. Судьба Хамзы показательна для его эпохи: она отражает и жизнеутверждающий пафос, и трагические коллизии революционной борьбы. Стремясь реалистически воплотить полнокровный образ борца, композитор создал музыку широкого эмоционального диапазона: от светлой лирики до драматизма и мужественной героики, что везде — романтически возвышающую, взволнованную.

Произведение свидетельствовало о верной стилистической ориентации автора, в чем заслуга его педагога В. Волошинова, под руководством которого Акбаров поэму создавал. Несомненны и органическая связь с родной национальной почвой, и следование классическим традициям (Глинки, Чайковского), и воздействие

ведущих мастеров современности (Шостаковича, в первую очередь).

Пересказ музыки невозможен — любая попытка невольно схематизирует ее. И все же, даже памятуя о том, что о музыке может поведать только музыка, позволим себе хотя бы в общих чертах охарактеризовать музыкальное содержание поэмы. Тем более, что избранная автором драматургия (сонатная форма) в какой-то мере уподобима театральной — не случайно ее называют «инструментальной драмой»: есть завязка (экспонирование тем — «персонажей»), развитие (разработка) и итог-развязка (реприза). Кстати, всю поэму Акбарова характеризуют черты театрально выпуклой драматургии.

Произведение открывается темой замечательной песни Хамзы «Яша, Шүро!» («Да здравствуют Советы!»), давно уже неотделимой от образа поэта. Композитор верно почувствовал, что патетическая выразительность этой песенной темы хорошо отвечает функции вступления, зачина и в то же время — носителя обобщенной характеристики героя. Унисон кларнета и фгота скандирует каждый звук первой фразы, подчеркивая значительность и торжественность начала повествования. Этому способствуют и медленный темп, и метро-ритмическая трансформация песенной мелодии: замена трехдольности волевым четырехдольным размером. (См. пример первый на с. 28).

Смысл этого лаконичного вступления очень глубок: оно словно напоминает о том, что счастье победы завоевывается ценой больших лишений, ценой человеческих жертв. Собственно «действие» начинается с появлением мужественной и целеустремленной темы главной партии (первые скрипки). Национально своеобразны в ней ладовая окраска и прихотливое смещение ритмических упоров, придающее мелодии остроту и гибкость. Внутренней энергией тема как бы преодо-

Andante sostenuto

"Памяти поэта"

The first system of music features a treble and bass clef. The treble clef part begins with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a similar triplet. The tempo is marked *Andante sostenuto*. The title "Памяти поэта" is written above the staff.

1

The second system continues the piece. It includes a first ending bracket labeled '1' above the treble clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

The third system shows more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs in both hands. The overall mood remains slow and expressive.

Allegro energico

"Памяти поэта"

simile

The fourth system is marked *Allegro energico*. The tempo is significantly faster than the previous section. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands. The word *simile* is written below the treble clef staff, indicating a similar style to the preceding section.

леват узкие рамки первоначального ядра и вырастает в развитую интонационно и ритмически упругую линию. (См. второй пример на с. 28).

Второе проведение темы — у гобоев на фигуративном фоне струнных. Уплотняющаяся оркестровая ткань прорезается героически-призывными фанфарами меди, чеканящими начальными интонациями. После яркой кульминации спад, постепенное разрежение фактуры. У солирующей трубы, поддержанной ровными гаммообразными пассажами струнных, заключительное проведение темы. На сей раз она полна спокойной уверенности, силы (выбор тембра трубы — не случаен). Пронизанная активными, волевыми ритмами, героически приподнятыми интонациями, главная тема ассоциируется, таким образом, с обликом Хамзы-созидателя, с его неутомимой энергией и волей.

Связка на мотивах главной темы (диалог струнных и дерева) подводит к светлой, лучезарной побочной.

12

Poco meno mosso "Памяти поэта"

The image shows a musical score for a woodwind instrument, likely a flute or clarinet. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked "Poco meno mosso". The score begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some longer notes and rests. There are several phrasing slurs over the melody. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure starts with a quarter rest followed by a quarter note. The second measure has a quarter note followed by a quarter rest. The third measure has a quarter note followed by a quarter rest. The fourth measure has a quarter note followed by a quarter rest. The overall mood is lyrical and expressive.

Ее свободно текущая плавная мелодия с выразительными опеваниями и характерными синкопами поручена скрипкам. Аккомпанементом служит свободное, мерное остинато фаготов и альтов, близкое традиционному усюлю, и выдержанные басы. Но и в этот поначалу безмятежный лирический образ проникает встревоженность, предчувствие будущей трагедии. И все же экспозиция лишена резко контрастных сопоставлений: обе темы направлены на создание центрального обра-

за — образа Хамзы, получившего «комплексную» характеристику. Драматический узел, завязка конфликта в поэме — на стыке разделов формы — экспозиции и разработки, когда появляется новая интонационная сфера, резко отличная от первоначальной. Угловатость, чему во многом способствует несимметричный метр — 5/8, назойливая повторяемость интонаций, их нарочитая примитивность, низкие темные регистры — все это характеризует враждебный образ. Важно, что композитору удалось создать не просто нейтрально «отрицательную» тему, а образ, имеющий национально и исторически конкретные корни и потому — узнаваемый: здесь справедливо усматривается связь с мотивами дервишских зикров¹.

19 Andante. Памяти поэта

Прием переноса «центра тяжести» драматургического конфликта из экспозиции в разработку (вернее, на границу разделов) с введением «контробраза» восходит к Седьмой симфонии Д. Шостаковича. Аналогия с этим шедевром советской музыки усугубляется и механистичностью новой темы и особенностями инструментовки, создающей эффект неотвратимо надвигающейся разрушительной силы.

Разработка (арена основных событий) насыщена

¹ Вызго И. Симфоническая поэма И. Акбарова «Памяти поэта». Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961, с. 240. Прием этот найдет дальнейшее развитие в творчестве младших коллег И. Акбарова (например, в Пятой симфонии Т. Курбанова).

драматизмом. Главная тема, ритмически сокращенная, появляется в виде встревоженных канонических имитаций. Столкновения ее с элементами «контртемы» реализуются как драматизированный диалог: словно временно отступая, главная тема сжимается, реплики ее становятся все короче и, наконец, контуры этой темы растворяются в фигурационном фоне высоких деревянных и струнных в то время, как в басах и у меди — злобно бушуют интонации зикра. Но тема Хамзы жива. Мы вновь слышим ее в звучании восходящих линий дерева и струнных, затем еще более отчетливо — в перекличках деревянных инструментов и меди. Борьба достигает кульминации: обе темы соединяются в напряженном контрапункте и обрываются мощным аккордом тутти. Цепенеющее повторение его, последующая генеральная пауза с ее пронзительной тишиной — символизируют трагическую развязку. Театральная конкретность и выразительность этого приема уходят корнями в классическую программную музыку (вспомним кульминационные «сцены казни» героев «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Тилля Уленшпигеля» Р. Штрауса).

Из тишины на фоне глухой, чуть слышной дробибарабана возникает траурный марш. В скорбные звуки тромбонов и трубы вилетаются трагически измененные отголоски «Яша, Шўро!» (кларнет, потом виолончели с сурдиной). Но из скорби постепенно рождается сила. Маршевые интонации ширятся, помогая укрепить и теме песни. И вот «Яша Шўро!» звучит уже как гимн, торжественный и величавый. Просветленный хорал тромбонов предшествует появлению репризы — коды.

Поэма «Памяти поэта» И. Акбарова — одно из первых произведений узбекских авторов, демонстрирующее художественное освоение сонатной формы, сочинение, наполненное большим, емким, жизненно правдивым содержанием. Как уже отмечалось, в нем своеобразно

скрещиваются традиции, идущие от симфонизма Глинки («бесконфликтность» экспозиции, отданной «позитивной» образности), Чайковского (роль вступительной темы, насыщенность разработки, динамизация репризы), Шостаковича (принцип решения конфликта, «вынесенного» на грань разделов экспозиции и разработки). Однако эти традиции получают в поэме Акбарова творческое осмысление в связи с конкретной программой, в свою очередь обусловленной национальным образно-тематическим материалом (достаточно сослаться на интересное функциональное использование темы вступления «Яша, Шўро!», на идею привлечь элементы зикра для создания конфликтной драматургии).

Произведением Икрама Акбарова узбекская симфоническая музыка сделала решительный шаг вперед.

Многое из того, что было найдено в «Памяти поэта», композитор закрепляет и развивает в следующем симфоническом сочинении — «Эпической поэме» (1961). Это ощущается и в характере тематизма, и в приемах развития, и в структуре целого, и в ориентации на традиции русского симфонизма, — наконец, в том, что автор продолжает разрабатывать жанр поэмы. Данное произведение лишено черт «сюжетной» программности: оно, пожалуй, ближе к «чистой» симфонической музыке (хотя элементы «несюжетно»-программного характера есть и тут)¹. Развертывание музыкального содержания (но уже на ином материале) так же predetermined здесь «сюжетной» логикой сонатной формы.

«Эпическая поэма» вполне оправдывает название. Эпичность ее проявляется прежде всего в характере

¹ Термины «сюжетная» и «несюжетная» программность принадлежат И. Рыжкину, который под последней понимает более обобщенную программность, широко распространенную в произведениях эпического и жанрово-бытового плана. (Рыжкин И. «Принципы программности и абсолютная музыка». «Советская музыка», 1960, № 12, с. 33).

содержания: повествовательном, объективном. Образная сфера поэмы широка и многопланова: тут и героика, и нежная лирика, и изобразительность (имитация скачки в разработке), и скорбные раздумья. Но главная особенность — постоянное переплетение реального и сказочно-эпического (последнее проявляется в подчеркнуто «фантастических» тембрах, в «искажениях» темы, в особо просветленном колорите доброго начала). Эпическим тоном определяются и функции, облик вступления: поэма открывается неторопливо суровой, спокойной и печальной темой, национальная природа которой выступает достаточно четко. Эпичность образа подчеркивается сумрачностью тембров (октавный унисон виолончелей и контрабасов).

* Эпическая поэма



Постепенно в повествование включаются остальные струнные, а затем деревянные, валторна, литавры. В кульминации вступления появляется излюбленный Акбаровым мотив — секундовое «раскачивание», с которым у композитора обычно связываются образы драматического плана. Светлое арпеджио как бы временно отстраняет суровость этой музыки. Спадом на красивых, быстро сменяющихся хроматизированных аккордах завершается вступительный раздел поэмы.

На фоне оstinатной пульсации струнных и ритма малого барабана начинает свой путь импульсивная, энергичная тема главной партии (первые скрипки). Героика ее возникает на ясной народно-танцевальной основе, что придает образу жанровую достоверность.

Тема интересна сочетанием элементов нового с традиционным: особая действенность мелодии, в строении которой велика роль скрытой «трезвучности», устремленность мотивов — с одной стороны, преобладание постепенности, выразительность смены дорийско-эолийских оборотов, оstinатная тоническая гармония — с другой.



Светла, напевна тема побочной партии, излагаемая деревянными духовыми. Она ассоциируется с мягким женским началом. В строении побочной интересна тенденция к преодолению свойственных узбекской музыке нисходящих линий, а также сочетание характерных синкопированных ритмов «аккомпанемента» с метрически четкими, размеренными ритмическими рисунками мелодии.

Разработка предполагает дальнейшую активизацию главной темы, начатую еще в экспозиции. Учащенное ритмическое дыхание, «перекличка» стремительно проносящихся фрагментов темы, особая роль фанфарно-призывных мотивов вызывают ассоциации с картиной битвы. Очень ценно, что композитору удастся сохранить единство национальной окраски на всех этапах формы (в том числе — разработочных). Причем секрет, как нам кажется, заключается не в изобретении каких-то особых путей разработки (он пользуется традиционными, отстоявшимися средствами), а в стремлении насытить тематизмом все разделы формы, избегая всякого рода «общие места».

Вместе с поэмой «Памяти поэта» «Эпическая поэма» свидетельствует о том, что композитор достаточно органично освоил сонатную форму, воплощающую здесь живую, интонационно содержательную музыку и вырастающую на основе, заметим особо, авторского тематизма с его специфической ладовой окраской. Суть в том, что на более ранних этапах композиторы (а это были в основном русские музыканты) опирались на цитированный «фольклорный» материал. Акбаров же понимал, что успешно работать в симфоническом жанре можно лишь при условии поисков оригинального симфонического тематизма, что перспективы развития немислимы, если не решить эту проблему. «В строении ладотонального плана сонатной формы,— пишет С. Закржевская,— в первую очередь проявляются традиционные черты, порожденные мажором и минором, на базе которых эта форма и возникла. Традиционность объясняется тем, что народный тематизм (авторский его вариант) не знает разработочности, и как только композитор обращается к сонатной форме, вступают в силу все ее закономерности, а специфика отодвигается на второй план»¹. Поэтому столь важна каждая новая попытка подобного синтезирования, подобного сложного взаимодействия.

В начале 60-х годов обнаруживается еще одна острая проблема в сфере симфонического творчества — явное отставание концертного жанра. Кроме фортепианных и скрипичного концертов Г. Мушеля и фортепианного концерта Ф. Назарова, написанного с педагогически-инструктивными целями, ничего не было. Причины сложны и многообразны. Это и недостаточно активный рост исполнительской культуры в Узбекистане (в том числе композиторов, подчас не владеющих в

¹ Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Алма-Ата, 1967, с. 16.

должной мере игрой на важнейших концертных инструментах), и длительное господство в узбекском симфонизме народно-жанровой, фольклорной тематики (концерт же предполагает значительную индивидуализацию музыкального материала). Но главная причина «запаздывания» в том, что концерт — один из наиболее специфических жанров инструментальной музыки, требующих от автора комплекса особых «дополнительных» навыков и знаний, — в области строения, фактуры, приемов изложения и развития, оркестровки — то есть всего того, что составляет прерогативу концерта как жанра и формирует особое качество инструментального мышления, называемое концертированием. Естественно, что в период, когда на первый план выдвигалась задача освоения языка многоголосия, овладения общими методами симфонического творчества, специфически жанровые проявления волновали узбекских композиторов в меньшей степени. В начале 60-х годов проблема завоевания концертного жанра стала первостепенной. И Икрам Акбаров, привыкший соотносить личные замыслы с нуждами родной национальной культуры, стремится попробовать силы и здесь. Так появляется Скрипичный концерт (1962) — по существу первое концертное произведение, созданное узбекским автором¹.

Концерт обладает многими достоинствами: несомненной национальной почвенностью, претворенной в свойственной Акбарову весьма опосредованной форме, убедительным развитием тематического материала, единством композиции. В концерте три части: Аллегро с преобладанием светлой лирики, Адажио, выдержан-

¹ Акбарова, по его признанию, вдохновили на эту работу два скрипичных концерта литовского композитора Бальсиса, дружба с которым, как уже говорилось, продолжалась и после окончания Ленинградской консерватории.

ное в печальных драматических тонах, жанрово-характерный стремительный финал.

Первая часть открывается патетическим вступлением, настраивающим на напряженно-драматическое повествование. Следующая за ним тема главной партии сразу переключает музыку в иную эмоциональную сферу — песенно-простая, безмятежная, просветленно-лирическая, тема эта на протяжении всей экспозиции не меняет существа первоначального характера.

“Концерт для скрипки”, ч. I

Allegro moderato



Сходный эмоциональный строй поддерживается и побочной партией. Спокойная мечтательная тема ее, возникающая у солирующей скрипки, на мерном колы-

шущемся остигнато фонэ струнных, также лежит в русле светлых, лирических эмоций.

Как и в поэмах, Акбаров тяготее к тому типу драматургии, который предполагает контраст не внутри экспозиции, а за ее пределами: контраст между драматическим вступлением и спокойно-лирической экспозицией, и далее — между экспозицией и разработкой.

Музыка разработки представляет собой единую волну нарастания с кульминацией перед каденцией, ведущей к репризе. Темы здесь не сталкиваются, а, поочередно развиваясь, вырастают в единую напряженную драматургическую линию. Эмоционально-образные изменения, которые они претерпевают в разработке, направлены на драматизацию материала. Тема главной партии сжимается (дается в уменьшении), в ней пробуждается энергия, действенность, в побочной же отчетливо обнаруживается патетика — выявляется выразительная роль начальной секундовой интонации, роднящей эту музыку со вступлением. В репризе обе мелодии звучат широко, торжественно, со свойственной Акбарову романтической приподнятостью.

Однако кода переводит образность в иной план. Основанная на «искаженном» варианте первого мотива главной темы (в качестве характерного интервала выступает тритон), она словно подготавливает печальную повествовательность Адажио. Эта (вторая) часть представляет собой развернутую репризную композицию, построенную на одной теме. Своеобразие мелодии — в сочетании распева с речитативно-декламационным элементом, усиливающим суровую эпическую окраску. В среднем разделе тема получает интенсивное развитие, достигая драматической кульминации. Завершается Адажио скорбной репризой, несколько просветляющейся к концу. Общий облик этой части отмечен чертами монологичности.

Пожалуй, наиболее яркое и самобытное в цикле финал с его острой жанровой характерностью. В основе рондообразной структуры лежит живая, упругая тема, близкая узбекскому танцевальному мелосу (квартовость интонационного строения, дорийский соль, равновесие нисходящих и восходящих мотивов). В то же время тема эта отвечает нормам традиционного классического рондо (явно ощущаемый игровой элемент, подчеркнутый шутливым акцентом на каждом 4-м такте, полетная трехдольность, сообщающая теме скерцозный оттенок).

• Скрипичный концерт, ч. 3

Allegro:

The musical score consists of three staves. The top staff is for the violin, the middle for the right hand of the piano, and the bottom for the left hand. The tempo is marked 'Allegro'. The music is in a 3/4 time signature and features a lively, rhythmic melody in the violin part, accompanied by piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Все дальнейшее развитие музыки подчинено многообразным проявлениям ритмического начала, уходящего корнями в узбекский фольклор. Здесь и колоритный прием «мелодизированного» усуля, и резкие, угловатые смены метра, и одновременное сочетание разных размеров (так, лирический эпизод строится на основе объединения двухдольной мелодии с трехдольным «аккомпанементом»). Свобода, непринужденность метрических смен придает мелодии большую гибкость.

Привлекательные качества концерта очевидны. Почти везде ощутимы поиски жанровой специфики — качества, трудно достижимого на начальных этапах овладения концертным жанром. Поиски эти сказываются и в общем размахе формы, и в особой броскости

тематизма, и в «нарядности» фактуры. Перспективны и находки во II части с ее монотематическим методом развертывания (своего рода разведка в актуальную для современности область монологического концерта), и стилистика финала с эффектностью его ритмики (любопытно, что поиск, таким образом, обращен и во «внутрь» национальной традиции и «вовне»).

Обновляется в симфоническом творчестве Акбарова и «традиционный» для композиторов республики жанр — сюита. Любопытно, что Икрам Акбаров обращается к сюите не с первых шагов композиторской практики (как многие другие), а на более зрелых этапах. И потому, вероятно, он смог активно повлиять на ее развитие, раскрыть новые грани жанра.

В 60-е и особенно в 70-е годы, в связи с изменениями общих творческих тенденций (расширение эмоционально-смысловой сферы, выход за пределы жанрово-бытовой, танцевальной образности, усиление роли авторского оригинального тематизма) сюита заметно оттесняется иными симфоническими жанрами. Сохраняет позиции лишь определенный тип программной сюиты — производный от театральной музыки и музыки кино. Именно к этой линии относятся и сюиты Акбарова, тяготеющего, как мы увидим далее, к музыкально-сценическим жанрам (видимо, черты театрального мышления, наблюдаемые в поэмах, — неслучайны для композитора). Такова сюита Акбарова из балета «Мечта» — яркие, законченные пьесы, собранные вместе и составившие своего рода дивертисмент. Поскольку мера «сцепления» частей крайне незначительна, их можно свободно (и безболезненно) переставлять и взаимозаменять.

Более поздняя сюита Акбарова — Симфонические картинки «Почта» (по одноименной пьесе Р. Тагора) — возникает как результат уже совершенно иного соот-

ношения с театральным первоисточником (1967). Не «дооформленне» в сущности готовых, сложившихся номеров, а создание самостоятельного сочинения, лишь частично использующего прежний тематический материал (музыку к постановке в Академическом театре драмы имени Хамзы в начале 60-х годов), и, главное, — драматургически выстроенного, внутренне цельного. Такой подход к созданию сюиты знаменует новый этап постижения жанра, что весьма показательно для более зрелой фазы развития узбекского симфонизма.

Тонкость колорита, равновесие между образом и средствами художественной выразительности, обостренное внимание к гармонической вертикали, к деталям оркестровой фактуры, психологическая насыщенность музыки, столь редкая в жанре сюиты, — таковы несомненные достоинства произведения И. Акбарова.

Пьеса Р. Тагора «Почта» рассказывает о больном мальчике Омоле Гупто, прикованном к постели. Жизнь он наблюдает лишь из своих распахнутых окон: мир раздвигается перед ним, он уже не чувствует себя одиноким. Но и люди светлеют, завидя мальчика. Стражник, охраняющий ворота дворца раджи, продавец творога, кочующий из селения в селение, девочка-цветочница — каждый начинает смотреть на свою скромную долю его, Омоля, чистыми и восторженными глазами. Мальчик верит в людей, верит в добро, верит наивной мечте — получить письмо от самого раджи, который, по мнению Омоля, весьма обеспокоен его состоянием... Помимо «детской» темы в пьесе Тагора ощущается дыхание глубокой философской мысли о жизни и смерти, о целях человеческого существования, о справедливости и зле.

Обе эти линии получают в той или иной мере отражение и в музыке Акбарова. Из контрастного сопоставления образов, то беспечно-ребячливых, то сосредоточенных, серьезных, и рождается девятичастная сюита.

«Мальчик у окна» (I ч.) — выразительная, тонкая миниатюра, проникнута глубокой, совсем не детской печалью. Это — не столько мысли ребенка, сколько дума о нем — больном, обреченном подростке.

Художественные средства скупы, лаконичны, тщательно выверены: глухой настораживающий ритм литавр; короткие, горестно ниспадающие мелодические фразы (тромбон, затем валторны); протяженные пласты диссонирующей оцепенелой гармонии (струнные), прерывающей пение мелодических голосов и усиливающей напряженность безрадостного колорита... Продумана темброво-образная драматургия, которая строится на противопоставлении глубоко выразительных «вокальных» фраз духовых застылой неподвижности гармонического фона струнных.

Lento

«Почта», ч. 1

The musical score is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The piano part is marked *pp* and features a complex, dissonant harmonic texture. The woodwind parts (trumpet and trombone) are indicated by notes with stems pointing upwards. The second system continues the piano accompaniment and woodwind parts, showing further development of the dissonant harmonic background and melodic lines. The tempo is marked *Lento* and the piece is identified as «Почта», ч. 1.

«Раздумье» (II ч.) продолжает и развивает настроенные первой миниатюры. Это почти песня, песня печальная, психологически углубленная (используется подлинная мелодия Р. Тагора, органично «допетая» И. Акбаровым). Меняется и функциональное назначение оркестровых групп; струнные теперь — основной носитель мелодического, напевного начала, духовые вкрапливаются осторожно, либо как средство интенсификации гармонического сопровождения (валторны), либо как контраст к ведущему темbru струнных (соло кларнета в конце).

Солнечно-радостной звучностью наполнена музыка следующей, III части — «Старик и мальчик». Омель видит в старом бедняке доброго факира, повествующего ему о своих диковинных похождениях. Трудно сказать, какие образы получают здесь отражение. Может быть — это Журавлиный остров, где «оранжевое небо,

Allegro

«Почта», ч. 3

The image shows a musical score for a piano piece titled "Почта", ч. 3, marked "Allegro". The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The music is in 2/4 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with chords. The second system continues the piece with similar rhythmic and harmonic elements.

зеленые птицы, синие горы, водопады...». А может быть, это — «Легкая страна», в которой «если подпрыгнуть, сразу перелетишь через горы».

Стремителен бег живой, танцевальной темы.

Ее изящные линии, сочетаясь с терпким, острым гармоническим фоном, приобретают своеобразный юмористический оттенок. Этой же цели подчинены в пьесе и формы развития тематизма — активная роль моментов дробления, вычленения мотивов, их веселая переключка, диалоги контрастных тембров, оживляющих характер звучания. Вторая тема более спокойна, лирична, но и в ней есть добрая улыбка. Выразителен подход к репризе первой темы: туттийная масса оркестра обрывается на максимально звучной кульминации, а после многозначительной паузы чуть слышно и лукаво возникает легкая, грациозная основная мелодия.

В «Облаках» (четвертая часть) — тягостная атмосфера мрачно нависшего осеннего неба. Природа для Омоля — живое, сознательное существо, способное страдать и чувствовать. Горы, например, ассоциируются с руками, которые в немом крике-мольбе протягивает к синему небу Земля. Видимо, поэтому образительные моменты в миниатюре (имитация порывов ветра, дождевых капель) поданы так, что они воспринимаются очень органично, как естественный фон для грустной, жалующейся мелодии (английский рожок).

Пятая часть — «Омоль и Шудха» — ярким контрастом возвращает сферу скерцозных образов. Эта пьеса, так же как и седьмая — «Перезвон браслетов» — связана с обликом Шудхи, маленькой веселой цветочницы, подружки Омоля. Обе части основаны на легкой стаккатной звучности. Своеобразие первой в остроте гармонического колорита. Для второй характерно обилие специфических ударных: ксилофон, барабан, колокольчики, рояль, арфа (последние тоже в роли ударных). Кажется, будто музыка этих пьес конкретно передает

слова Омоля, обращенные к девочке: «Когда ты идешь, браслеты на ногах у тебя звенят — дзинь-дзинь-дзинь».

Интересна жанровая зарисовка — «Продавец творога» (шестая часть). Начинается она небольшой попевкой, выразительно интонируемой валторной. Вначале попевка звучит негромко, лениво повторяясь, словно имитируя выкрики торговцев, привычные, затверженные. Затем интонации зазыва ширятся, крепнут. Появляется новая тема безмятежно пасторального характера. Светлая, оживленная, она напоминает бесхитростный деревенский наигрыш (не случайно ее ведут попеременно духовые инструменты). Этот сельский колорит очень уместен и понятен. Ведь за продавцом творога мальчик видит деревню, откуда тот пришел, деревню «под большими старыми деревьями, у красной дороги», где пасутся коровы, где девушки с кувшинами идут за водой. Замечтавшийся ребенок и не замечает как уже сам распевает, копируя счастливого продавца: «Творог, творог, хороший творог!» Первоначальная попевка на бытовых декламационно-речевых интонациях возвращается, принимая смысл этой трогательной сюжетно-обусловленной репризы. Восьмая часть — «Танец разгула», — пожалуй, единственная пьеса, в которой получают воплощение темные, враждебные образы. Это не танец в бытовом его понимании (хотя элементы такового есть тоже), а мрачная вакханалия недобрых сил, мчащихся в неукротимом потоке остигатного «злого» ритма. Рельефным контрастом возбужденной резкой музыке восьмой части звучит последняя, девятая миниатюра, полностью повторяющая первую — «Мальчик у окна». Подобное решение финала художественно оправдано. Помимо чисто конструктивного значения (обрамление), это — и завершение сюжетно-повествовательной фабулы (возврат к «исходной позиции» — прием, характерный для современной театральной и кинодраматургии), и логический итог внутренней пси-



Композиторы Б. Чайковский и И. Акбаров. 1974 год.
хологической линии произведения. Эти качества: органичность цикла, его цельность, обусловленные «присутствием» одного героя, единой цементирующей мысли, обобщенность художественных образов при их яркой характеристичности — демонстрируют новые черты узбекской сюиты.

Сходными качествами обладает и другая «индийская» сюита И. Акбарова — «Шакунтала» по бессмертной поэме Калидасы (1979). Музыка, предназначенная для спектакля театра имени Хамзы, при перенесении на симфоническую эстраду подверглась серьезной авторской переработке, благодаря чему каждый номер

сюиты и все произведение приобретают убедительность и законченность. «На первый взгляд «Шакунтала» Акбарова воспринимается как сюита из театральной музыки,— писал критик,— но, вслушиваясь, начинаешь понимать четкую и рельефную логику этой несомненно самостоятельной партитуры, состоящей из запоминающихся, контрастных частей»¹. Как и в «Почте» здесь девять пьес, причем крайние выполняют функцию повествовательного обрамления. Вероятно, в связи с масштабностью фабулы, воплощающей яркие человеческие страсти, музыка написана более крупным штрихом и, в основном, рисует образы героев — красавицы Шакунталы, ее возлюбленного царя Душьянте. «Достойна внимания работа композитора над интонационным строем музыки,— сошлемся на справедливое наблюдение того же критика,— как и во многих других произведениях на интонациональные сюжеты, Акбаров не прибегает к цитатам, но легко и непринужденно стилизует, опираясь как на индийские, так и на узбекские интонации»².

Сюита, поэма, концерт... Вдумчивая многолетняя работа в этих симфонических жанрах не могла не привести Акбарова к попытке создать симфонию. В 1972 году композитор пишет «Самаркандские рассказы» — одно из наиболее зрелых своих сочинений³. Это произведение обобщает разные линии симфонической музыки Акбарова: эпико-драматическую («Памяти поэта», «Эпическая поэма»), лирико-психологическую (симфонические картинки «Почта»), картинно-изобразительную, лирико-пейзажную («Шакунтала»). В «Самар-

¹ Гафурбеков Т. Пора интенсивного возмужания. «Советская музыка», 1981, № 7, с. 20.

² Там же.

³ Оно получило высокую оценку в центральной прессе (См. журнал «Музыкальная жизнь», 1973, № 16; «Советская музыка», 1973, № 10).

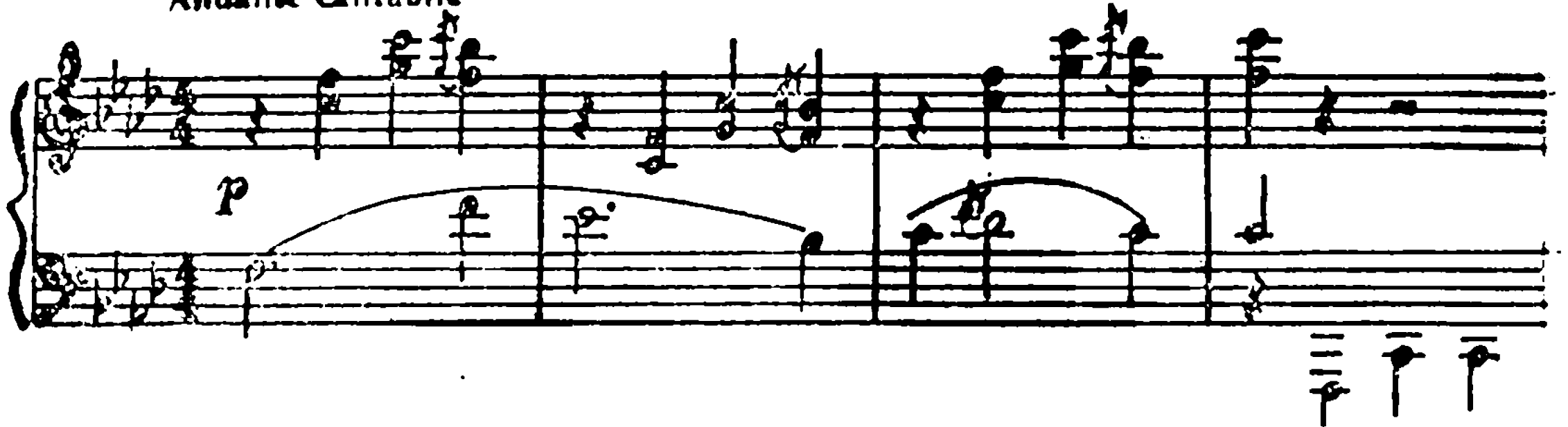
кандских рассказах» ощутимы и эпическая повествовательность, величавость образов, написанных крупным мазком, и тонкая звукопись лирических зарисовок. Произведение посвящено 2500-летию Самарканда и, естественно, связано с его историческим прошлым, хотя впервые мысль написать об этом появилась у автора задолго до юбилея. Импульсом для творческой фантазии композитора послужили древние памятники зодчества, о чем свидетельствуют названия частей: «Биби-Ханум», «Регистан», «Медресе Улугбека», «Шах-и Зинда», «Гур Эмир». Однако музыка здесь не столько живописует конкретные события из истории Самарканда (возможен был и такой путь), сколько передает общее настроение, навеянное созерцанием архитектурных шедевров. Отсюда и обобщенный характер образов, обобщенная трактовка программности. Именно эта обобщенность содержания в соединении с органичностью тематического развития, развернутостью частей, их несомненным единством, наличием ярких контрастов, цельностью замысла позволяют отнести «Самаркандские рассказы» к жанру симфонии¹.

• Первая медленная часть — основана на выразительной, печально и одиноко звучащей теме, начинающейся широким октавным ходом (ее впервые интонирует валторна на фоне квартовых созвучий струнных, арфы, фортепиано).

¹ Хотя существует и иная точка зрения. Например, З. Хакназаров полагает, что «Самаркандские рассказы» естественнее все-таки рассматривать как развитую форму сюиты, поскольку он не видит здесь «сложной взаимосвязи всех образных сфер, их непрерывного взаимодействия» (См. «Узбекская музыка 70-х» в журнале «Советская музыка», 1981, № 5, с. 11). Думается, что такая точка зрения не учитывает особенностей жанрового профиля, избранного Акбаровым, — ориентацию на эпико-повествовательный тип драматургии. Ведь богатство образно-жанровых и драматургических интерпретаций жанра симфонии общеизвестно.

Andante cantabile

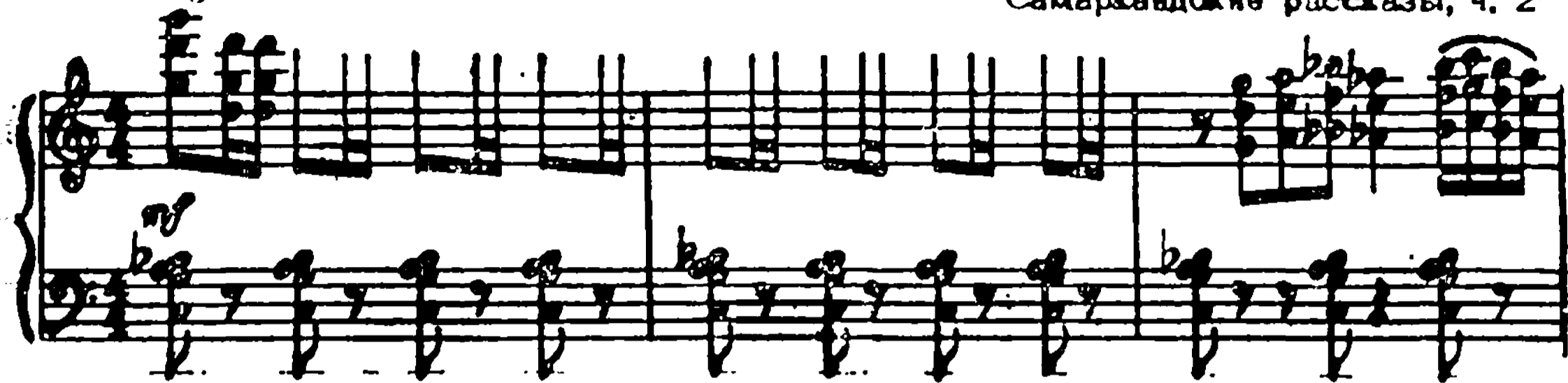
Самаркандские рассказы, ч. I



Далее следует цепь медленно сменяющихся тембровых вариантов темы, создающих в совокупности колорит спокойствия, застылости. Принцип оstinатных вариаций при сохранении структуры и целостности мелодии выдерживается на протяжении всей части. Лишь в конце композитор выделяет из темы начальную октавную интонацию, вновь поручая ее валторне — вычлененная интонация приобретает при этом характер романтического зова (этот штрих вполне уместен — ведь всякое соприкосновение с немymi свидетелями истории невольно вызывает определенный романтический настрой). В «Биби-Ханум» наверняка сказались и отголоски поэтической легенды о трагической любви зодчего. На настроения пьесы с ее звуковой объемностью, ощущением воздуха и величавой неподвижностью, возможно, отразились и впечатления от масштабов гигантского сооружения — мечети Биби-Ханум (в произведении вообще дает о себе знать глубинная взаимосвязь пластическо-изобразительных и музыкальных национальных традиций).

Ярким контрастом воспринимается вторая часть — «Регистан», живая темпераментная пьеса с динамичными разработочными разделами, большой кодой. В основе музыки — упругая, скерцозно-танцевальная тема.

Содержание первого раздела, построенного на стремительном развитии темы, вызывает ассоциации с



празднеством на городской площади, с живописной суетой восточного базара. Картину дополняет вторая тема призывно-фанфарного характера, напоминающая звонкие выкрики глашатаев. Поочередно активно развиваясь, обе темы образуют динамизированные трехчастные построения, обеспечивающие линию неуклонного эмоционального нарастания.¹

Развитие подводит к центральному эпизоду с лежащей в его основе новой танцевальной темой, близкой по характеру народно-песенному уфару. Снова большая интенсивная разработка со своей кульминацией-репризой и обширный предъиктовый раздел на доминанте основной тональности. Акбаров и здесь трактует репризу как очередной этап развития. Возникает оригинальная форма, модулирующая из сонатной (так поначалу складывались взаимоотношения тематизма) в сложную трехчастную с элементами рондальности. И эта гибкая, аттичная структура, несомненно, подсказана содержанием, стремлением создать цельную картину оживленной восточной городской площади. В создании общего праздничного колорита велика роль ставших уже традиционными у композиторов атрибутов национального музыкального быта — разнообразия усулей, имитации карнаев.

Если музыка «Регистана» решена в одном образном ключе, то в основе драматургии следующей, третьей, части — «Медресе Улугбека», лежит принцип контраста. Развернутая трехчастная композиция от-

ражает динамическую «трехчастность» самого программного замысла: философские размышления в медресе великого ученого — зловещий натиск реакции, приводящий к трагической гибели Улугбека — вновь погружение в глубокие раздумья о прошлом и настоящем, но уже с драматической отметиной пронесшихся мрачных событий.

Вступление, словно воссоздающее картину ночи, зыбко и настороженно по колориту. На фоне аккордов челесты вступает затем английский рожок, интонируя строгую уравновешенную тему. Далее разворачивается содержательный лирический диалог: тема проводится в тембрах солирующих деревянных (английский рожок, кларнет, бас-кларнет), ей отвечают выразительные, интенсивно звучащие мелодические фразы струнных. Возникает образ лирико-философского размышления, не лишённого субъективного оттенка (этот штрих создается эмоциональным накалом в пении струнных).

Атмосфера тишины и строгих раздумий нарушается резким вторжением злой разрушительной силы (средняя часть). Удачно найден прием формирования темы: короткие, разорванные, резкие импульсы, постепенно сливающиеся в единый зловещий звуковой поток. Здесь претворен и опыт западноевропейской классики («собрание» темы у Бетховена), и опыт Шостаковича (аналогичное явление во II части Одиннадцатой симфонии). Концентрация злой образности в полной мере реализуется в откровенно агрессивном марше с его тупой короткой темой, повторяющейся с фатальным упорством. Трудно остановить инерцию этого механистического движения. Именно поэтому так тяжело и длительно торможение, рассеивание этих страшных кровавых призраков. Реприза (адажио) вновь возвращает нас в мир гуманизма и разума. Мы слышим чистую и ясную тему, эмоциональные потенции кото-

рой раскрываются широко и патетично, приводя к ярчайшей кульминации (тема в увеличении, тутти, три форте). Интересны расстановка и соотношение кульминаций. Их две: более внешняя, связанная с открытой динамикой угрожающего марша, приводящего к гибели героя (средняя часть), и глубинная, завершающая линию философского анализа событий (в конце репризы). Невольно вспоминается 1 часть Шестой симфонии Чайковского с «двойственностью» ее центральных кульминаций, подмеченных Л. А. Мазелем.

• Музыка четвертой части — «Шах-и Зинда» — навеяна созерцанием мавзолеев-усыпальниц. Отсюда — строгое, торжественное, величаво-молитвенное настроение. Отсюда же и особая роль полифонического развертывания. Мелодической линии первых скрипок противостоит насыщенный, глубокий голос контрабасов и виолончелей (часть начинается звучанием струнного квинтета). При опоре на полифонический стиль изложения, столь отвечающий благородно-возвышенному облику пьесы, автор гибко использует и выразительные ресурсы гармонической вертикали, комбинируя аккордику с линейностью басового голоса (в кульминационных моментах).

«Шах-и Зинда» — наиболее лаконичная из всех частей цикла. Основана она на моноинтонационном широком развитии одной темы, окрашенной тонами макомной лирики. Как и лирические темы предыдущих частей, эта тема отмечена выразительностью рельефных секундовых интонаций, столь характерных для узбекского лирического мелоса. В формах становления этой мелодии тоже явно ощутимы национально-традиционные приемы: зонность, переменность ладовых опор, свободный вариантный повтор. Но, сохраняя традиционные принципы изложения мелодического материала, Акбаров подчиняет их логике симфонического развития, требующей ясного осознания граней и функций разде-

1 Adagio

Самаркандские рассказы, ч. 4

лов. Характерны, например, перелом фактуры, учащение «тембрового» ритма, указывающие на поворот от экспонирования к развитию.

• Пятая часть — «Гур Эмир» — решена в плане победного марша, ассоциирующегося с образом воинственного, сильного Тимура. Тема марша броская, характеристически яркая, уходящая корнями в национальный танцевальный мелос. Однако эта часть, хорошо выполняя архитектурную функцию — завершения цикла динамической, активно-подъемной музыкой, своеобразно отражающей народно-танцевальный жанровый колорит, в то же время недостаточно «финальна» в плане эстетически-художественном. Излишне однозначным,

жанрово-конкретным представляется материал этой части, не дающий выхода в сферу широкого симфонического обобщения. Музыка носит скорее «предфинальный», нежели «финальный» характер.

Пожалуй, это единственный (но весьма существенный) недостаток симфонии как цикла, в целом логично и убедительно выстроенного. Наиболее весомы (и количественно, и качественно) медленные части, в которых ощутимо дыхание макомной лирики. Тем интереснее, что это воздействие не приводит к однотипности тематизма и форм его развития. В каждой из трех медленных частей лирико-философская образность раскрывается по-своему — в разных мелодико-тематических типах, в неодинаковости приемов развития. Прослеживается общность интонационных истоков (роль секундовых образований), единство стилистических приемов (например, квартового колорита в гармонии, обращение к современным гармоническим средствам политональной природы, элементы лейттембровой драматургии), что также способствует органичности целого. Как видим, в «Самаркандских рассказах» иной тип внутренних связей — более сложный, взаимозависимый, чем в сюитах. Да и части значительно более масштабны и развиты по структуре, к тому же выполняют в цикле функции, аналогичные частям сонатно-симфонических произведений.

Рассмотренные сочинения в совокупности характеризуют Акбарова как композитора-симфониста, последовательно и целеустремленно идущего от сюиты, через поэмы и концерт, к симфонии.

«Опробовав» все симфонические жанры, композитор в середине 70-х годов вновь возвращается к поэме, видимо, остающейся для него жанром излюбленным. Такова, например, Поэма для струнных, флейты, арфы и литавр (1976), обнаруживающая новые тенденции в творчестве автора — отход от программности, опора на

имманентно-музыкальные принципы развития, элемент концертирования в рамках поэмы¹. Примечательна и созданная в 1980 году поэма «Авиценна», посвященная тысячелетию великого среднеазиатского ученого и мыслителя. Две основные образные сферы составляют содержание поэмы: углубленное размышление, разворачивающееся в близких традиционной медитации формах, и драматическая, возбужденная моторика, вызывающая определенные ассоциации — вторжения зла, темных наступательных сил. Причем решен этот драматургический замысел вне сонатных закономерностей — черта, характерная для узбекской инструментальной музыки 70—80-х годов.)

Нетрудно заметить, что почти все симфонические сочинения Акбарова связаны с программностью. Видимо, творческая индивидуальность музыканта требует непосредственного жизненного импульса, конкретных образных впечатлений. Впрочем, об этой склонности говорит и сам композитор. Отвечая на вопрос: «Как вы относитесь к программной музыке, каково, по-вашему, ее будущее?», Акбаров убежденно сказал: «Программные произведения составляют значительную часть музыкальной классики. Программная музыка всегда имела особые пути к слушателям, благодаря литературной или какой-либо иной основе была доступна широкой аудитории. Нисколько не должна снизиться ее роль и в будущем»².

Завершая рассмотрение симфонического творчества Икрама Акбарова, подчеркнем главное: вехи его творческого пути — это вехи истории послевоенного узбекского симфонизма, это постепенный охват новых и новых жанров, усиление тяги к крупной масштабной форме, преодоление народно-бытовой тематики, расши-

¹ Подробная характеристика Поэмы — в следующем разделе.

² См. «Творчество, Вестник композитора», вып. 2. 1976, с. 63.

рение программно-образного содержания, позднее — устремленность к поискам оригинальных драматургических решений, к глубинному отражению национального элемента.

Симфоническое творчество — лишь часть большой инструментальной сферы, вокруг которой концентрируются преимущественно интересы композитора. Камерно-инструментальная музыка — вторая область, формирующая культуру инструментального мышления Акбарова. Задачи этого сложного жанра музыкант понял так же хорошо, как и задачи узбекского симфонизма: композитор сознавал, что сколько бы ни создавали добротных пьес для различных ансамблевых составов, подлинная история камерно-инструментального жанра начинается с создания квартетов, трио, квинтетов как определенных жанров-форм, выработанных европейской классической традицией. И потому Акбаров целеустремленно решает эту задачу. Он интенсивно изучает классические образцы (до сих пор его любимые в этом жанре — поздние квартеты Бетховена, квартеты Шостаковича). Акбаров убежден, что каждый композитор должен учиться писать квартеты, что именно этот жанр погружает автора в тонкости композиторского письма и потому недооценивать его нельзя. Мы не раз подчеркивали, что Акбаров, пожалуй, как никто другой из узбекских композиторов, был верен классической музыкальной школе, как никто остро понимал необходимость изучения и освоения классических жанровых форм (в данном случае — квартетов). Убежденность эта тем более примечательна, что исходит от композитора, казалось бы, далекого от специфической «отвлеченности» квартетной музыки, от опоры на чисто музыкальную логику инструментального развития, музыканта, связанного по преимуществу с программно-изобразительным типом содержания. Это лишнее свидетельство



Икрам Акбаров. 1979 год.

того, что композитор отнюдь не искал легких путей, а, напротив, сознательно направлял творческую энергию на решение сложных задач.

Один за другим появляются его струнные квартеты: в 1963 году — Первый, в 1966 — Второй, в 1975 — Третий. Мы можем назвать только одного композитора, который так же настойчиво овладевал квартетным жанром — Б. Гиенко. Большинство авторов, обращаясь к квартетному составу, предпочитали сюитные формы, либо одночастные пьесы, чаще всего бытового, танцевально-программного плана. Таковы квартетные сюиты С. Юдакова, Г. Сабитова, М. Левиева, С. Бабаева. Естественно, жанром обуславливался и тип тематизма: фольклорный или авторский, но ориентированный на фольклор¹. Заслуга Акбарова, активно работающего в жанре квартета, еще и в том, что, утверждая новый жанр, он помогал тем самым утвердиться и новой образности, инструментально-обобщенной, приподнятой над бытовсй тематикой и интонацией.

Создавал Акбаров квартеты одновременно с уже знакомыми нам симфоническими сочинениями. И, естественно, поиски в сфере симфонизма отражались и в работе над струнными квартетами. Это видно хотя бы по облику композиционных структур: Первый и Второй квартеты выдержаны в рамках строгой, традиционной «нормативности» — четырехчастные циклы с обязательной сонатной формой в первых частях² (сонатную дра-

¹ См. об этом в статье Н. Юденич «Струнные квартеты композиторов Узбекистана» («Вопросы музыкальной культуры Узбекистана», сб. статей. Ташкент, 1961).

² Кстати и трактуется сонатность сходным с симфоническими композициями образом: неконтрастная экспозиция противопоставляется драматизированной разработке (принцип, который станет характерным для узбекской инструментальной музыки в гораздо большей мере, чем принцип конфликтной экспозиции).

матургию особенно настойчиво осваивала тогда узбекская симфоническая музыка), а Третий квартет уже не содержит сонатности как таковой, словно реагируя на изменившуюся ситуацию в сфере симфонического формотворчества (например, его же «Самаркандские рассказы», в которых, как мы видели, «нормативных» сонатных принципов нет, а ощутимы поиски форм, соответствующих свободному, естественному прорастанию национально окрашенного тематизма). Общность с симфоническими произведениями проявляется и в качествах музыкального языка, избегающего акцентирования локально-интонационного элемента и опирающегося на опосредованные формы воплощения национальной мелодики. Но при всем том — очевидно стремление к выработке именно камерного стиля: к большей утонченности образной сферы, по-своему продолжающей излюбленную Акбаровым лирико-драматическую тематiku, к поискам специфически-ансамблевой фактуры.

Эти важные тенденции обнаруживаются с первых шагов работы композитора. Интересно в связи с этим высказывание видного ленинградского музыковеда В. Бунимовича-Музалевского, на глазах которого протекали ранние этапы творчества композитора: «Секстет Акбарова на узбекские темы для фортепиано, гобоя и струнного квартета — еще юношеское произведение с явным отпечатком влияния учителей. Однако музыка его содержит интересные мысли и позволяет многого ожидать от молодого автора. Секстет имеет характер сюиты: в нем весьма отрадно видеть содержательный тематизм, владение формой и индивидуальность гармонического мышления. На заметно более высокой технической ступени находится соната Акбарова для скрипки с фортепиано, в которой композитор ищет пути пре-

ломления в сонатной форме песенных интонаций и острой ритмики народной музыки»¹.

Как видим, к созданию квартетов Акбаров шел постепенно, шаг за шагом завоевывая новый для него жанр. Уже Первый квартет отмечен большей (по сравнению с иными жанрами) субъективизацией содержания, отсутствием программного элемента (столь типичного для произведений Акбарова в других областях), лаконизмом общей формы, прозрачностью фактуры, опирающейся на линейные образования². Характерен тон квартета — глубоко лирический, что не мешает созданию в рамках четырехчастного цикла контрастной композиции, в которой Первая часть — Модерато (сонатная форма), вторая — Аллегро — танцевальное скерцо, третья — Адажио — лирическое раздумье, четвертая — Аллегро — динамичный рондообразный финал. Музыковед Т. Головянец отмечает своеобразие трактовки сонатности в первой части квартета: здесь контрастно сопоставляются не темы экспозиции, а разделы сонатной формы, что связано с общими тенденциями лиризации музыкального содержания. Этот квартет с успехом исполняли в 1978 году в Болгарии болгарские музыканты.

Второй квартет Акбарова, по справедливому наблюдению того же критика, имея много точек соприкосновения с Первым, тем не менее идет вперед — «почерк композитора стал зрелее, лирическое содержание шире и глубже, синтез интонационных истоков органичнее, гармонический язык острее»³. Характерно здесь в свя-

¹ Бунимович-Музалевский В. Советские композиторы Узбекистана. В. кн.: «Пути развития узбекской музыки». М.—Л., 1946, с. 50.

² См.: Головянец Т. Об особенностях музыкального языка струнных квартетов Ик. Акбарова. В кн.: «Вопросы современного музыкального знания». Ташкент, 1979.

³ Головянец Т. Там же, с. 62.

зи с тенденциями к лиризации и преобладание медленных и умеренных темпов, и усиление монологического начала.

Исследователи отмечают отход от непосредственно лирико-жанрового тематизма Первого квартета к большей субъективизации, возросшей логичности формообразования, усилившейся выразительности мелодики. Эту мысль музыковед Т. Гафурбеков убедительно демонстрирует на примере темы главной партии первой части, которая опирается на простую народно-песенную попевку, но в процессе длительного и органичного развития обретает индивидуально-инструментальный облик¹.

Allegretto



Не совсем обычно строение цикла. «В отличие от первых трех частей квартета, традиционных в отношении формы, темпа и образного содержания,— пишет первый исследователь квартетной музыки Акбарова В. Шапкунова,— финал нарушает классическую композицию сонатного цикла: роль финала выполняет самая медленная часть квартета — Lento.

Подобные отклонения от классических норм в сонатно-циклических произведениях мы находим у Гайд-

¹ См. Гафурбеков Т. Камерно-инструментальная музыка. В кн.: «История узбекской музыки». М., 1979, с. 165.

на, Моцарта, Бетховена, Чайковского. Следовательно, — продолжает размышлять критик, — нарушение привычного следования частей внутри цикла не является принципиально новым, хотя в подавляющем большинстве классических сонатных циклов за третьей частью следует быстрый финал. Важно другое. Объединяются ли отдельные части квартета в цикл, решена ли проблема цельности и единства частей, столь важная в произведениях подобного типа?»¹. И отвечает на этот вопрос утвердительно (факторами цельности музыковед называет продуманное контрастное сопоставление частей, единство приемов развития, ладовую основу тематизма и т. д.). Интересны наблюдения и над особенностями формы рондо, используемой композитором во второй части — «не контрастность эпизодов, а построение их на интонационной основе рефрена, что создает впечатление куплетности». Думается, здесь не могла не сказаться также специфика макомной рондальности, где эти качества (неконтрастность, интонационная однородность) — определяющие.

В Третьем квартете — возрастание внимания к лирико-психологическому содержанию и, как следствие, — заметная ориентация на стиль Шостаковича, на полифонизированный тип фактуры, стремление к гибкой, нестандартной драматургии, отвечающей монодическому по своей природе мелосу. И снова отражение общих тенденций в развитии узбекской композиторской школы: усилившееся тяготение к творчеству Шостаковича, ярко обнаружившее себя на рубеже 60—70-х годов². Если в связи с поэмой «Памяти поэта» мы отмечали только «заимствование» броского драматургического

¹ Шапкунова В. Второй струнный квартет Икрама Акбарова. В кн.: «Вопросы музыкознания». Ташкент, 1971, с. 114—115.

² Воздействие квартетного стиля Шостаковича на музыку Акбарова Т. С. Вызго отмечала уже на примере Второго квартета (см. «Историю узбекской советской музыки». Том II, 1973, с. 324).

приема (тематически-образное противопоставление экспозиции и разработки), то сейчас воздействие стиля Шостаковича ощущается в качествах языка, в элементах интонационного строя, особенностях фактуры.

Справедливо выделяется исследователями принципиально важное качество — тяга к разработочности. «Даже медленные части (первая и третья) представляют собой изложение и широкое развитие основных тем»¹. Заметно возросшее внимание к полифонии, стремление органически соединить потенциально-полифонические возможности монодийной мелодики с приемами традиционной полифонии.

При всем этом именно в Третьем квартете найдено большее равновесие между музыкой медленной, музыкой-размышлением и музыкой быстрой, музыкой активного действия. Это принципиально важно подчеркнуть, поскольку доминирование медитативной лирики в музыке композиторов Узбекистана отчетливо наблюдается, и сфера моторики, открытой энергии дается им достаточно трудно. И по сей день квартеты И. Акбарова — едва ли не единственные образцы жанра, созданные узбекскими авторами. Мало того, в исторической перспективе их значение как ранней и в значительной мере удачной попытки даже возрастает. Не случайно квартеты Акбарова, сохраняющие свои художественные качества, часто исполняются на концертной эстраде.

Симфоническое и камерно-инструментальное творчество существует не только порознь: в XX веке все больше развивается камерный симфонизм. Это вызвано рядом взаимосвязанных причин: возросшим интересом к доклассической и раннеклассической музыке (тенденции неоклассицизма), реакцией на гегемонию «большой симфонии»², углублением в мир интеллекту-

¹ См. цит. статью Гафурбекова, с. 166.

² Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.

ально-психологических переживаний. Исследователи констатируют, что крупномасштабным композициям стали противопоставляться сжатые, лаконичные формы, традиционному составу оркестра — малые, индивидуализированные, широким концепциям (часто рожденным внемузыкальными факторами) — скромные замыслы имманентно-музыкальной природы, симфоническим приемам развития — принцип своеобразного концертирования¹. Все чаще обнаруживается интерес к разнообразным формам камерной оркестровой музыки. «Прочное место в «табели о жанрах», — пишет М. Арановский, — в это время занимают оркестровый концерт, различные варианты свободных композиций для нестабильных камерных или неполных составов (обычно под названием «Музыка для...»), камерная симфония, симфония для струнных в комбинации с роялем или ударными или тем и другим. Произведения подобного рода пишутся в этот период в большом количестве и на всех широтах — от Прибалтики до Средней Азии»².

В русле данных тенденций — и некоторые произведения И. Акбарова. Это и его упоминавшаяся поэма для струнного оркестра, флейты, арфы и литавр — произведение лирико-философского характера, представляющее собой свободную композицию со сквозным развитием единого интонационного тезиса (спокойное, сосредоточенное изложение материала, его постепенное становление, приводящее к напряженной кульминации, и спад — возвращение к исходному эмоциональному состоянию). В строении темы — черты традиционного узбекского лирического мелоса с типичными для монодийного стиля текучестью, метро-ритмической раскованностью движения, постепенностью ладо-интонационного развертывания.

¹ Арановский М. Симфонические искания. Л., 1979.

² Там же, с. 173.

Поэма для струнного оркестра,
флейты, арфы и литавр

Adagio

Как и в Третьем квартете, здесь не могли не сказаться общие тенденции современной узбекской музыки (в частности, творчества молодых) — обостренный интерес к профессиональным, развитым жанрам традиционного наследия и прежде всего к макомам, к макомной лирике. Отсюда — и особый пиетет по отношению к монодической горизонтали: на протяжении всего развития фактура сохраняет по существу гомофонный принцип — главенство мелодического голоса. В то же время типы фактуры достаточно разнообразны: одноголосное изложение, мелодия на фоне легкой поддержки — аккомпанемента, проведение мелодии в «утолщении», мелодия и аккордовая фактура, затем фактура фигурационная, вплоть до отдельных элементов полифонии. Легко объяснимый с точки зрения монодической традиции принцип доминирования мелодии тем не менее оборачивается подчас некоторой недооценкой полифонических возможностей развития материала, недостаточно органической взаимосвязью типов фактуры, отдельных голосов, хотя все это можно объяснить сознательной ориентацией на исконные формы традицион-

ного музицирования. Подобными прообразами подсказан, как нам кажется, и исполнительский состав с типичным для старинной узбекской ансамблевой музыки соотношением функций инструментов. Так, флейта (по аналогии, видимо, с наем) — ведущий мелодический голос, литавры, вступающие в кульминационном разделе, — ритмическое сопровождение (функции близкие усую).

Опыты в сфере камерного симфонизма Акбаров продолжает сочинениями, написанными уже специально для камерного оркестра. Создание при Гостелерадио республики камерного оркестра (1972) вызвало к жизни ряд интересных сочинений, написанных специально для этого коллектива. Икрам Акбаров откликнулся циклом «Пять пьес для камерного оркестра», Концертом для камерного оркестра, Вторым концертом для скрипки и камерного оркестра. Произведения отражают общие для современной оркестровой музыки Узбекистана тенденции: с одной стороны, возродившийся интерес к малым формам («Пять пьес» — это и сюита, и совокупность самостоятельных миниатюр), с другой — тяготение к крупным композициям (Концерты)!

«Пять пьес» — это «Юмореска», «Ноктюрн», «Скерцо», «Адажио», «Танец». Названия говорят о стремлении автора создать обобщенную инструментальную образность, выработанную европейской традицией. Сложность состояла в том, что европейские традиционные нормы должны были проецироваться на узбекский интонационный материал. Акбарову удалось найти много интересного. Он использовал в новых выразительных смысловых целях исконно национальный прием — усую. Многообразно трактуя его, композитор добивается различных (порой противоположных) эмоционально-выразительных эффектов: в «Юмореске», например, — это средство создания озорного, веселого, динамического колорита.

«Юмореска»

Allegro moderato

В «Ноктюрне» — наоборот — усюль подчеркивает атмосферу спокойствия, умиротворенности (роль мерного покачивающегося остигатного ритма в создании этого настроения).

К несомненным достоинствам цикла надо отнести мелодически рельефный тематизм, его отчетливую национальную окраску: все темы опираются на элементы традиционного узбекского мелоса, в развитии их господствует прием вариантно-расширенного повтора мотива-зерна (в лирических пьесах это мелодическая попевка, в быстрых, моторных — ритмическая фигура).

В то же время в тематизме ощутимы подчас непреодоленные связи с откровенно бытовыми элементами, с бытовой узбекской песенностью. Избранные жанры (вынесенные в заглавия каждой пьесы) тяготеют к гораздо более обобщенному типу мелодики, отражающему иной, более сложный, индивидуализированный мир настроений и чувств. Так, в «Скерцо» хотелось бы большего изящества, полетности, прихотливой изменчивости в развитии материала, в «Юмореске» — большей харак-

терности основной темы, более емкого ее пространства (главный тематизм, не успевая закрепиться, исчезает, оттеняемый непомерно разросшимся лирическим эпизодом, что ведет к «обратному» для «Юморески» соотношению образных сфер).

В плане «соответствия», пожалуй, наиболее удачным получилось «Адажио». Черты развитого национального лирического мелоса убедительно синтезируются с композиционными приемами медленных оркестровых пьес (или частей циклов — Adagio, Andante, Largo). Рождается новое качество — углубленное размышление, органично развертывающееся в условиях узбекской интонационности. Тоньше, детализированнее могла быть фактура «Пяти пьес», поскольку они предназначены для камерного оркестра, априорно это предполагающего. Ведь специфика камерного музицирования требует особой экономии интонационного материала, определенной индивидуализации и равноправия голосов, многообразия разработки тем. А это в свою очередь предусматривает филигранность, отточенность, выверенность музыкального языка. Парадоксальность камерного звучания заключается в том, что камерный состав, как известно, ограничен в средствах, его красочная палитра достаточно скромна, но, быть может, именно поэтому камерный организм обладает по-особому глубинной, внутренней силой воздействия («подобно гравюре, лишенной разнообразия колорита, привлекающей зрителя выразительностью линий»)¹. Композитор должен уметь изобретательно использовать интонационные возможности, которые открывает перед ним мир смычковых инструментов с их богатейшей интонационной нюансировкой².
Звонкий, серебристый, близкий человеческому голосу

¹ Ступель А. В мире камерной музыки. Л., 1970.

² Напомним, что камерные оркестры — это по существу оркестры струнные.

тембр скрипки, матовый, несколько загадочный тембр альты, волнующая, насыщенная кантилена виолончели, густая «педальная» звучность контрабаса — каждый, как верно замечено, вносит в ансамбль свою индивидуальную выразительность. ¹Словом, учет всех специфических камерных условий совершенно необходим. А на практике же еще нередко сказывается инерция «общесимфонического» письма, которому свойствен более широкий, общий мазок.

Сходный упрек можно в какой-то мере адресовать и Концерту для камерного оркестра. Жанр концерта для оркестра в 70-е годы в творчестве композиторов Узбекистана активно развивался: концерты для оркестра Б. Зейдмана, Ф. Янов-Яновского, Н. Закирова отражают в совокупности большие выразительные возможности этого вида концертирования. Рядом ценных качеств импонирует и Концерт для камерного оркестра Акбарова: рельефностью тематизма, простотой и подлинной демократичностью языка, четкостью структуры каждой части и всего цикла. Отметим и ставшее типичным для современной узбекской музыки выдвижение на первый план лирики — цикл формируется как бы из двух микроциклов, группирующихся по принципу «медленно-быстро» (проявление «метадраматургии», становящейся характерной для узбекского инструментализма — «медитация-действование»): первая часть — медленная, лирическая, вторая — токкатного типа, третья — печальное раздумье, четвертая — оживленный танцевальный финал. И все же очевиден недостаток: нет свободного концертирования инструментов — ведь концерт для оркестра предполагает относительно равную активность каждой группы, богатство солирующих партий, выразительность тембровой «игры», перекличек, диалогов.

Пусть читателя не смущают критические замечания. Напротив, сейчас, когда узбекская музыка достигла зрелости, когда творчество композиторов республики

органично входит в общесоветский музыкальный фонд, объективная оценка произведений настоятельно необходима. Замалчивать недостатки музыки композиторов (особенно композиторов ведущих) — значит демонстрировать неуважение к их таланту, неверие в силу их творческих возможностей. Об этом своевременно напомнил нам крупный советский музыковед В. А. Цуккерман, призвавший критиков «видеть и свет, и тени», он справедливо подметил, что «анализирующий считает своим долгом выявить и подчеркнуть положительные черты произведения... Что и говорить, стремление обосновать полную закономерность в произведении классика или зарекомендовавшем себя современном сочинении, убедительно показать все его достоинства, задача почетная, заслуживающая всяческого уважения. Но, выполняя ее, все же не следует заходить слишком далеко, совершенно игнорируя возможные теневые стороны произведения — в целом или деталях...»¹

Много интересного во Втором концерте для скрипки с камерным оркестром (1985). Это четырехчастный цикл с уже характерным для Акбарова темповым соотношением частей: I— *Andante*, II— *Allegro*, III— *Adagio*, IV— *Allegro vivace*. Однако качества музыкально-интонационного содержания отмечены новизной — и в лирической музыке, доминирующей в нечетных частях, и в подвижно-моторной музыке четных. Объясняется это, на наш взгляд, тем, что композитор ориентируется здесь на жанрово-стилевые формы современного музыкального быта республики, в котором фольклорная традиция соседствует с традициями уже новой, «композиторской», многоголосной музыки: массовая советская песня с чертами вальсовости (I часть), популярная песенно-танцевальная попевка (II часть), лирическая песен-

¹ «Под критическим углом зрения». В кн.: «Музыкальный современник», вып. 4. 1983, с. 305.

ность, опосредованная инструментальным мышлением (III часть), заостренная интонационно и ритмически мелодика, в которой своеобразно скрещиваются народно-танцевальное начало и скерцозность (IV часть). Словом, в этом концерте интонационно-тематический материал, как бы почерпнутый из более поздних слоев бытования узбекской музыки, придает сочинению современный облик.

В отличие от ряда других инструментальных сочинений композитора тематический материал четко очерчен, структурно оформлен. Даже лирические темы излагаются в форме ясно построенного периода, уходящего в развитие. Таковы, например, тема первой части, тема середины второй части, основная тема третьей части.

На наш взгляд, в Концерте есть и упущения. Они касаются соотношения концертирующего инструмента и оркестра, композиционной формы частей. Думается, композитор несколько недооценил оркестр как равноправного партнера скрипача, он (оркестр) используется в основном как поддержка и фон для солирующего инструмента. Почти во всех частях тематический материал излагается только в партии скрипки, момент диалогичности, соревнования выявлен далеко не полностью. Этим обуславливается и почти «тотальная» гомофонность фактуры, ее некоторое единообразие; полифонические элементы, обогащающие оркестровую ткань, малочисленны. Отсюда и ощущение недостаточно рельефной концертности (при всей выразительности тематизма).

Что касается строения частей — везде без исключения используется только трехчастная форма: в медленных частях — однотемная, в быстрых — двухтемная (в середине появляется новый лирический образ). Такое однотипное решение структуры не может не лимитировать формы развития, а значит и пути образного обогащения музыки.

Как всегда, Икрам Акбаров не ищет проторенных дорог. Он выбрал труднейший исполнительский состав, однотембровый по существу: концерт для струнного инструмента со струнным оркестром. Не все одинаково удачно реализовано, и это объяснимо и закономерно. Важно другое: достигнутое движет музыку вперед, упущенное вооружает опытом тех, кто идет вослед.

Творчество Акбарова показывает, как необъятна, многообразна инструментальная музыка, как специфичны ее различные ответвления. Нельзя не обратить внимания и на малочисленную, но интересную группу детских инструментальных пьес — его фортепианные миниатюры: веселую, озорную «Игру в пятнашки», выявляющую игровой элемент, потенциально присутствующий в узбекском танцевальном мелосе, «Веселое настроение», тоже основанную на простых песенно-танцевальных мотивах, легкой звучности с шутливым, острым стаккато, «Караван» с удачной имитацией приближения и удаления шествия, проникновенную «Колыбельную», воспроизводящую элементы традиционной аллы в контексте европейской инструментальной миниатюры.

С молодых лет устремившись к овладению симфоническими нормами письма, Акбаров достиг ярких результатов. Длительное время композитор работал в сфере квартетной музыки, и здесь заметны достижения. Ныне И. Акбаров настойчиво осваивает возможности сравнительно нового для узбекской музыки жанра — музыки для камерного оркестра, значение которой трудно переоценить. Профессиональная добросовестность, огромный композиторский опыт, внушающая особое уважение тяга к постоянному творческому совершенствованию — залог будущих несомненных успехов и в этой сфере.

Можно смело утверждать, что культура инструментального мышления в Узбекистане во многом связана с именем Икрама Акбарова.

И ПЕСНЯ, И ОРАТОРИЯ

Принято считать, что И. Акбаров по преимуществу — инструментальный композитор (по предыдущей главе видно, что и мы разделяем эту точку зрения). Но, когда представилась возможность обобщить, подытожить, окинуть мысленно взором его вокальные сочинения, нельзя было не удивиться. Оказывается, композитору подвластны все разновидности, все жанры вокального творчества: от простой песни до монументальной оратории. Столь широкая амплитуда вбирает в себя и романс, и эстрадную песню, и массовую хоровую песню, и хоры а'капелла, и хоровую поэму. Широк и временной диапазон, поскольку к вокальной музыке Акбаров обращался и в студенческие годы, и в годы зрелости.

И все же наиболее интенсивно композитор создавал вокальную музыку в 60—70-е и отчасти — в 80-е годы, когда, собственно, были написаны все наиболее значительные его сочинения. По словам композитора, его интерес к вокальной музыке постоянно растет, особенно если иметь в виду не только собственно вокальные жанры, но и все другие сферы творчества, «вбирающие» их в себя (опера, музыкальная драма, киномузыка).

Разнообразны, хотя и немногочисленны произведения для хора а'капелла. Здесь и обработка народной мелодии, и оригинальные песни и песенные циклы на

подлинно народные тексты, и своеобразный вокализ. Одно из ранних сочинений — «Қойилман» («Песня девушки-текстильщицы») по сути — обработка одноименной народной песни (1955). Можно предположить, что в обращении к жанру хоровой обработки сказалось вольное или невольное воздействие творчества Бурханова, выступившего в начале 50-х годов с интересными (и плодотворнейшими) опытами в этой области. Как и Бурханов, Акбаров стремится не к жанровому переосмыслению народного образца, а, напротив, к углублению эмоциональных черт, которые этой народной мелодии свойственны. Композитор здесь исходит из лирической настроенности народной песни. Он создал хор, в котором все средства подчинены задаче лирической выразительности. Средства эти скупы, но осмысленно и уместно использованы. Развитие музыки ведет к усилению напряженности, приводящей к рельефной кульминации с постепенным отходом от нее. В начале, на фоне мягких, спускающихся диатонических гармоний (тенора и басы — закрытым ртом), мелодия звучит только у альтов.

Затем она развертывается как дуэт сопрано и альтов (мужские голоса приберегаются для последующих этапов). Словно исчерпав светлые тембро-регистровые зоны, напев погружается в более густые и темные — дуэт теноров и басов. После этого естественно появление фактуры, объединяющей обе группы — голоса сливаются в плотную вертикаль, подготавливающую кульминацию. Здесь в кульминации используется наиболее эффективный прием: канон попарно соединенных голосов (сопрано с тенорами, альты с басами). Фактура остается четырехголосной до конца. Но по мере приближения к нему движение успокаивается, голоса функционально переосмысливаются — мелодия остается только в тембре сопрано на фоне затихающих подголосков остальной ткани. Таким образом, распределение материала, изменения фактуры обусловлены логикой музы-

кального развития. То же можно сказать и о гармонии: композитор использует предельно ограниченный круг функций, но умело чередуя гармонические опоры и полифонизированные фактурные рисунки, он избегает однообразия общего звучания.

В другой хоровой песне (начало 60-х годов) — «Кўркам дала» («Цветущее поле») — Акбаров создает уже оригинальную авторскую мелодику. Ее своеобразие — в органическом переплетении черт традиционной лирической ашуля с признаками советской гимнической песни. Кстати, подобную тенденцию в развитии песенного творчества узбекских композиторов на темы мирного труда исследователи определяют как характерную для 60-х годов¹.

Одно из интересных сочинений для хора а'капелла — «Песня без слов» (Вокализ). Это яркая, подвижная пьеса с изящно и тонко проработанной хоровой фактурой. Подчеркнем, что на фоне преобладания в вокальной музыке лирических образцов удача именно в этом жанре — быстрой шутливой миниатюре — особенно важна, поскольку ведет к расширению привычной образной сферы.

Из хоровых произведений, созданных сравнительно недавно (конец 70-х годов), необходимо назвать два цикла для хора а'капелла на народные тексты. Любопытен замысел: написать оригинальные авторские песни, переосмысливая жанры традиционно-национальной вокальной музыки и привлекая подлинно народные стихи (здесь нельзя не увидеть отражения определенной тенденции, характерной для современной русской музыки — так называемой фольклорной волны, возрождающей обостренный интерес к фольклорной поэтике). «Обращение к народной поэзии (в том числе песенной) для наших композиторов явление редкое, даже единич-

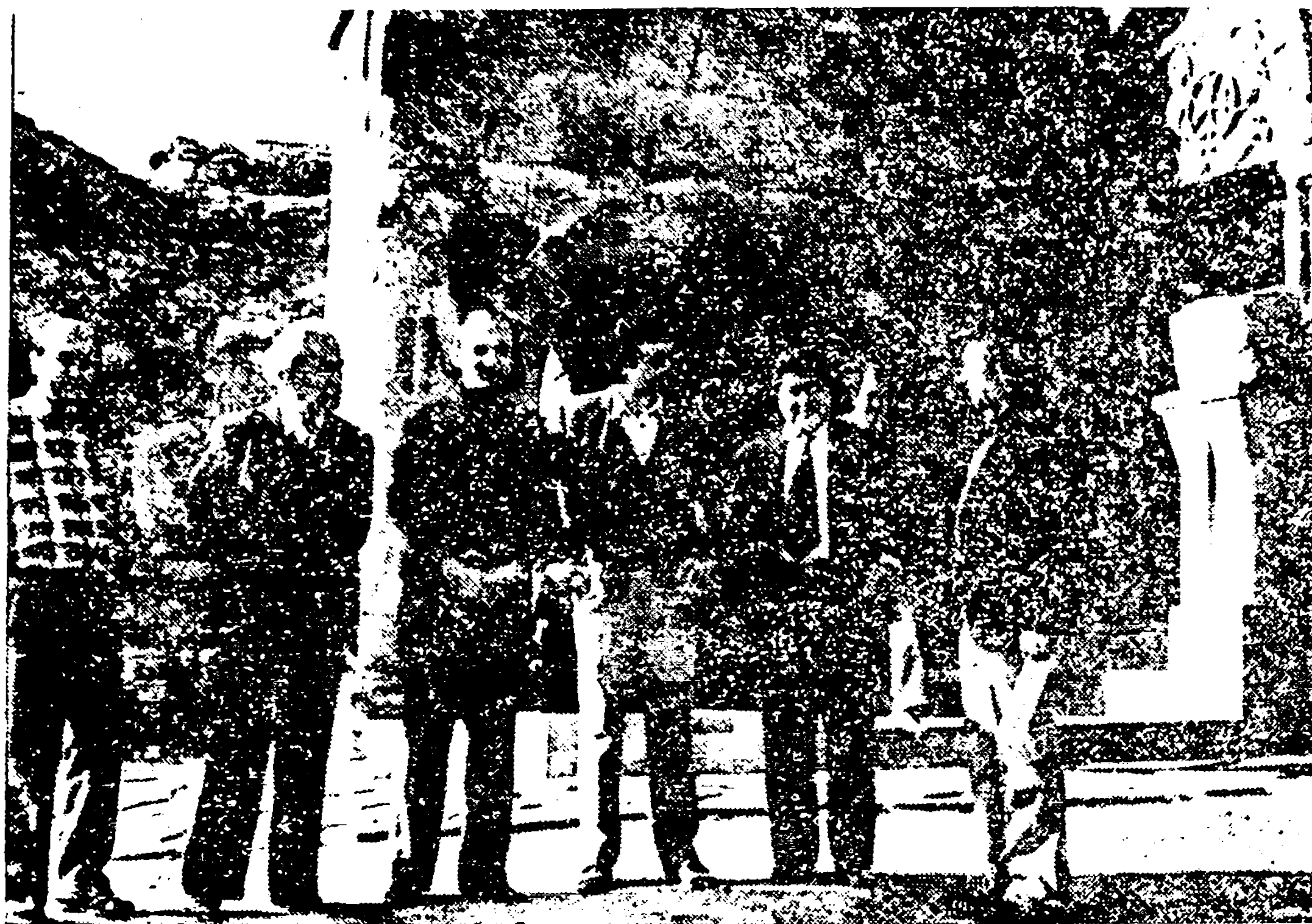
¹ См. Вахидов С. Узбекская советская песня. Ташкент, 1976, с. 110.

ное,— пишет узбекский критик.— А ведь в советской хоровой классике есть блестящие примеры авторского переинтонирования уже давно и сполна распетых народных мелодий; сошлемся хотя бы на пример «Курских песен» Свиридова: в них А. Сохор тонко подметил, что «общее претворилось в индивидуальное, старина сомкнулась с современностью»¹.

Замысел циклов родился под впечатлением двухтомника стихов «Узбекские народные песни». «Прочитав его, я изумился глубине и мудрой простоте народной поэзии,— говорит И. Акбаров.— Многие стихи уже давно пели в народе, они сраслись с определенными напевами. Мне захотелось написать к этим же стихам мелодии, интонационно близкие мелодиям традиционным и в то же время не копирующие их строение. Хотелось отойти от привычных образцов, подчеркнуть новые черты в характере и структуре песни». Таким образом, старые, распространенные в народном быту стихи обрели как бы вторую жизнь. Все здесь было ново: и общая эстетическая интерпретация, и многоголосное оформление (вначале композитор думал написать на отобранные тексты романсы, но потом решил, что жанр хоровой песни полнее отразит поставленную задачу), и сама идея циклического объединения песен, выстроенных в определенном порядке.

Когда знакомишься с хоровыми циклами, становится очевидно, что композитор обращается к текстам, позволяющим в совокупности воплотить различные оттенки эмоциональных состояний, что, в свою очередь, дает возможность воссоздать в музыке (в творчески трансформированном виде, конечно) по сути все основные жанры песенного фольклора, контрастно сопоставить их, подчеркнуть специфические образно-жанровые черты каждой песни.

¹ Цит. статья Т. Гафурбекова, с. 22.



На Фестивале советской музыки. И. Акбаров (второй слева) среди коллег из Узбекистана и Таджикистана. Тбилиси, 1981 год.

Оба цикла содержат по четыре пьесы. В первом — это «Нимага кўйдирасан» («Почему ты меня огорчаешь?») — мягкая лирическая пьеса с постепенным медлительным развертыванием, типичным для ашуля, «Ёрим келадир яшнаб» («Любимая придет веселая») — радостная, быстрая песня, близкая по простоте структуры и приемам диалогических переключек жанру ялла, «Алла» («Колыбельная») — грустная, протяжная с характерными «убаюкивающими» возвращениями мелодических оборотов, но в то же время отмеченная новыми для жанра элементами драматизма, наконец, «Гулғунчани булбул» («Бутону розы соловей») — шутливая бытовая зарисовка с традиционными повторами озорных припевных слов-выкриков (ох, ох).

Второй цикл открывается песней «Конларга тўлди юрагим» («Сердце наполняется кровью») — задумчивая лирическая мелодия с напряженным восхождением к кульминации — ауджу, столь характерным для традиционной лирики, но здесь сознательно усиленным композитором. За ней следует задорная танцевальная песня «Очилсин гули ғунча» (Пусть расцветут бутоны), написанная в традициях танцевально-бытовых национальных жанров. Третья миниатюра — «Ёр-Ёр» («Свадебная»), воссоздающая характер распространенной свадебной лирико-танцевальной песни, с типичными возвращающимися кадансами на словах «ёр-ёр», и все же новая по своему общему структурному облику. Последняя песня цикла «Қуеш бўлди улфатим» («Солнце стало моим собеседником») наделена чертами финальности — она завершает произведение в целом. Отсюда — торжественность, патетика общего звучания, опора на аккордовый склад фактуры, черты гимничности.

В соответствии с содержанием каждого стиха и избранной в качестве основы традиционной жанровой модели — и особенности интонационного языка. Хоровая «инструментовка» призвана углубить, обострить исконно традиционное начало. И композитор эту задачу успешно решает: в пьесах лирического характера он акцентирует мягкость, плавность перетекания тембров, постепенность тембро-регистрового, фактурного развития; в песнях быстрых, откровенно танцевальных использует задорные перебивки-переклички различных голосов, имитационную технику, выразительные возможности усуля. «Партитура характеризуется простотой средств, — отмечает критик, — но за этой кажущейся простотой видна рука талантливого мастера»¹. И это

¹ Насырова Ч. Хоры а капелла. В кн.: «Музыкальная культура Узбекской ССР». М., 1981, с. 170.

действительно так, хотя, на наш взгляд, поиски фактурного решения могли быть более активными и смелыми.

Что касается общей жанрово-композиционной структуры песен, композитор достаточно инициативен в отступлении от традиционной жанровой формы. В ряде случаев он отходит от привычной куплетности, опирается на принципы сквозного развития, обостряет звучание кульминационных разделов. В «Алле» это приводит, например, к явной драматизации музыки, что обуславливает новизну трактовки фольклорного жанра.

В «Ёр-Ёр» структурные изменения направлены на выявление новых граней привычной обрядовой песенно-танцевальной образности.

Большой интерес у И. Акбарова вызывает другой вокальный жанр — романс. Возможно, это связано с перспективой поиска речитативно-декламационного мелодического стиля, к которому композитор тяготеет. Он весьма требователен к поэтическим текстам, и обращается к классике (Навои), образцам современной узбекской поэзии (Зульфия, Х. Алимджан, Т. Тула, М. Уйгун, Э. Вахидов). Романсы Акбарова примечательны тем, что в отличие, скажем, от рассмотренных выше хоровых песен, ориентированы, в основном, на развитые жанры песенного наследия, конечно, в соединении с традициями европейского (русского) классического романса. В результате рождается национально окрашенная романсово-ариозная мелодия, опирающаяся на диатонические ладовые структуры, на принципы постепенного развертывания с характерным выделением кульминационной точки (ауджа). Права Д. Кары-Ниязова, когда пишет, что «узбекские композиторы не слепо копировали форму русского романса, следуя готовым образцам классики. Они творчески переосмысливали

ее сообразно традициям национальной музыки, сочетая черты русского романса и узбекской ашула, наиболее близкой и родственной по своему содержанию и форме жанру романса»¹.

В романсах Акбарова преобладает любовная лирика. Но в этих, казалось бы, несколько сковывающих рамках композитор умеет быть разнообразным, многогранным, воплощая тонкие оттенки настроений от светлой, юношеской безмятежности до бурного драматизма, отчаяния². Так же различны стилистически-жанровые качества романсов. Одни близки лирической песне с предельно простой типично песенной фактурой аккомпанемента; например, романс «Энг гуллаган ёшлик чоғимда» («В дни цветущей юности») на стихи Х. Алимджана:

(Allegro moderato) "Энг гуллаган ёшлик чоғимда"

Энг гуллаган ёш-лик чоғимда, сев очилдинг кўнгил боғимда

Другие романсы примыкают к типу ариозно-речитативных вокальных форм; например, «Етаклади хаёлинг» («Влекла мечта о тебе») на стихи Т. Тулы.

¹ См.: «История узбекской советской музыки». т. II. Ташкент, 1973, с. 64—65.

² См. об этом статью З. Каримовой «Узбекский романс». В кн.: «Музыкальная культура Узбекской ССР». М., 1981, с. 269.

Andante "Етаклади хаёлинг"

На-во минг ранг о-

-лар э-миш ҳа-во-да, минг бир о-воз

Третьи — словно развернутый монолог углубленно-психологического характера, например, романс «Юлдуз» («Звезда»), в основу которого положены стихи Зульфийи. Строгая выразительность мелодической линии опирается на сдержанную аккордику фортепианной партии, в свою очередь, отмеченной чертами хоральности¹.

Тяготение к романсовому (а не песенному) стилю, возможно, объясняется и тем, что первый имеет больше точек соприкосновения с инструментальной сферой (хотя бы через развитую фортепианную партию в отличие от принципиально подчиненной «аккомпанирующей»

¹ Подробный анализ см. в названной выше статье З. Каримовой.

[Andante]

"Юлдуз"

Уй- да буй-

mp

This system contains the first two staves of the musical score. The vocal line is on a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The piano part begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes tied across bar lines.

-гил- ди-му чик-дим э- шик- ка, ер ус- ти-

This system contains the second two staves of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "-гил- ди-му чик-дим э- шик- ка, ер ус- ти-". The piano accompaniment continues with chords and moving lines in both hands. The tempo remains *Andante*.

-га чук-кан оқ- шом- ги ту- ман

p

This system contains the final two staves of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics "-га чук-кан оқ- шом- ги ту- ман". The piano accompaniment ends with a dynamic marking of *p* (piano). The system concludes with a double bar line.

функции инструмента в песне). Кстати, некоторые рисунки фактуры романсов Акбарова обнаруживают «следы» фактуры оркестровой: порой ткань недостаточно пианистична, напоминает по облику фортепианное переложение оркестровых сочинений.

Интересное явление в романсовом творчестве И. Акбарова — Шесть романсов для голоса и фортепиано на стихи М. Уйгуна (1976). Воспринимаются они как цикл, хотя, конечно же, их можно исполнять и отдельно. Впечатление цельности создают продуманный эмоционально-образный план, построенный на контрасте состояний, единство музыкально-стилистических средств, качества мелодики, везде тяготеющей к ариозно-речитативному началу. Объединяют романсы и преобладающие в них драматические тона.

Важно, что композитор достигает в этом цикле безусловного «попадания в жанр», отходя от простой лирической песенности. Если на ранних этапах песенно-романсовое творчество узбекских композиторов (в том числе и Акбарова) было трудно жанрово дифференцировать, то сейчас каждая из шести миниатюр — действительно, романс. Об этом свидетельствует большая индивидуализация и содержания, и формы, возросшая доля субъективного, личностного начала, развитость мелодической линии, свободно переходящей от распева к декламационности, значительно более разнообразная и изобретательная фактура «сопровождения». Показательно, что в основе романсов лежит саморазвитие единой интонационной идеи с кульминацией — ауджем в середине, выделенной высотно и динамически. Широко обращается Акбаров к трех-четвертному метру, что вкупе с другими средствами и приемами усиливает выразительность лирико-психологического начала.

Тем не менее каждый из шести романсов отмечен

"Күёш ботар чоқда"

(Andantino)

Кү- ёш бо- тар чоқ- да

pp

тар- қоқ бу тун- лар шо- хи- га,

ат- лас- га ай- ла- нар нур- да. Ким- хоб

pp

индивидуальной характерностью в соответствии с содержанием стиха, положенного в основу.

В первом — «Қуёш ботар чоқда» («Когда заходит солнце») господствует светлое пасторальное начало (тональность F dur). Безмятежная, наивно простодушная мелодия близка песенности, однако в кульминационном среднем разделе обретает речитативную выразительность. Романс — своего рода точка отсчета в жизни героя — безоблачное детство, от которого последующие миниатюры цикла уводят его все дальше и дальше в большой и беспокойный «взрослый» мир.

Резким контрастом звучит второй романс — «Кетолмайман» («Не могу уйти от тебя») — драматизированный вальс (тональность c moll) с особой ролью взволнованных ямбических интонаций в мелодии и массивной аккордики в фортепианной фактуре.

«Кетолмайман ёнигдан»

Andante

The musical score is presented in two systems. Each system consists of a vocal line (soprano clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (F major or D minor). The lyrics are written below the vocal line. The piano part features a prominent accompaniment of chords, with a dynamic marking of 'pp' (pianissimo) in the first system. The lyrics are: 'Ха- фа қил- динг бир кун. а-я- -май, шун- да тў- йиб кет-дим жоним-дан.'

Третий романс — «Ойдин кечада» («В лунный вечер») — полный внутреннего движения монолог (тональность *B dur*), мелодике которого свойственно волновое развитие (довольно редко встречающееся в музыке И. Акбарова), а инструментальной партии — непрерывность ритмической пульсации, что рождает эмоционально насыщенное, как бы построенное на одном дыхании высказывание.

Четвертый романс — «Куйганмикин шодлик табасум» («Радостна ли улыбка?») — трагическая кульминация цикла. Величаво-медленный темп, мерное непрерывное (на весь романс) остинато глубоких басов (тоническая квинта — *cis moll*), хоральность фактуры, строгость и сдержанность мелодико-ритмического рисунка вокальной партии, опирающейся на крупные длительности, особая роль патетического инструментального интермеццо в среднем разделе (перед репризой) — все это служит выразительности основного образа.

Пятый романс — «Кўз сузиб» («Завлекая взглядом») близок по характеру суровой маршевой песне (тональность *E♭ dur*). Однако развитость формы, достаточная индивидуализация фактуры обеспечивает пьесе черты романсовости.

И, наконец, последняя миниатюра — «Қоронғи тунда» («В темную ночь») закрепляет как доминирующее настроение сдержанную печаль, задумчивость (тональность — *e* — фригийский). Характерна начальная квартовая ямбическая интонация, которая словно застревает на долгом тянущемся метрически опорном звуке, после чего следует дробная «суесящаяся» мелодическая фраза. Это лишает квартовую интонацию привычной, казалось бы, силы и уверенности, и, напротив, выявляет ее лирическую выразительность. Данный принцип интонационно-ритмической структуры вокальной линии последовательно претворяется на всем протяжении романса, создавая в совокупности с приемами свободного импро-

визационного развертывания образ тревожащей и щемящей грусти.

Можно лишь сожалеть, что этот интересный цикл не занял еще достойного места на концертной эстраде: А ведь вокалисты жалуются на репертуарный голод, на бедность национальной романсовой литературы...

Самостоятельную группу вокальных произведений представляют эстрадные песни. Наряду с песнями из кинофильмов Б. Бурханова, М. Левиева песни И. Акбарова — одни из первых ласточек. И эта весьма типично для творческой биографии Акбарова — умение всегда вовремя откликнуться на запросы развивающегося искусства республики. В его эстрадных песнях национальное достаточно ощутимо: в качествах лирической эмоции, в опоре на характерные интонационно-ладовые структуры, в приемах мелодического развертывания. И вместе с тем несомненны воздействия современной русской массовой и эстрадной песни, что позволяет говорить об элементах новизны в отношении к традиционной узбекской песенности. С. Вахидов, например, констатирует в песнях Акбарова «... преобладание крупного ритмического рисунка с опорностью сильных долей такта, частое «нарушение» постепенности квинто-секстовыми оборотами, свободное обращение со скачковыми интонациями вообще»¹.

Характерно и охотное обращение композитора к вальсовости как одному из универсальных жанров современной лирики (та же тенденция выступает и в песенном творчестве М. Бурханова, М. Левиева. Видимо; узбекские композиторы ощущали особую близость вальсовой выразительности традиционным формам лиризма с их пластикой и мягкостью).

Среди песен Акбарова есть явные удачи. В них оче-

¹ Вахидов С. Узбекская советская песня. Ташкент, 1976, с. 121..

видны весьма ценные качества — искренность высказывания, гибкость и закругленность мелодики, общительность интонации, простота и четкость формы. Всеми ими, например, наделены «Песня о Газли» на стихи

* Газли кўхликлари *

Andante

Барг- дай қў- на- ди оқ- шом саҳ- ро
киш- рик- ла- ри- га, нав- бат бера- ди о-
ром газ- ли кўх- лик- ла- ри- га.

Т. Тулы, песня «Ёр кел!» (Приходи!) на слова Х. Гуляма. В песнях Акбарова (как, впрочем, в узбекской эстрадной песне вообще) явно преобладает любовно-лирическая образность. Многие стали популярными в

* Ёр кел! *

(Moderato) *Meno: mosso* | (Andantino)

Бо- гим- га ноз и- ла, ёр, кел.
Кувноқ о- воз и- ла, ёр, кел.

прекрасном исполнении Б. Закирова (для него они и создавались) и вошли в узбекскую национальную классику. «Раъно» (имя девушки) на слова С. Акбарова, «Қайдасан» («Где ты») на стихи Т. Тулы, «Қўшчинор» («Две чинары») на стихи Х. Гуляма, упомянутая выше «Ёр кел» («Приходи!») — названия говорят сами за себя. Эмоциональная наполненность этих песен обес-

печила им длительную эстрадную жизнь. И все же курс на индивидуализацию песенной тематики, расширение эмоционально-образной сферы, как и создание собственных оркестровых аранжировок (в противовес нивелирующей практике обращения к умелым ремесленникам) — задачи, которые необходимо решить композитору, чтобы сделать новый эффективный шаг в этом жанре.

В заключение — об одном важном, с нашей точки зрения, наблюдении. «Малые» вокальные жанры в музыке И. Акбарова объединяет органическая связь с национальной почвой. Однако формы (и мера) проявления этой почвенности различны, взаимообусловлены спецификой жанрового вида. В обработке для хора и хоро-вых циклах на народные тексты национальное начало выражено «впрямую», непосредственно, в романсах — в тесном взаимодействии с закономерностями классического романса; наконец, в эстрадной песне национальные приметы выступают преломленными сквозь призму современной эстрадной стилистики. Словом, интонационно-жанровые различия в этой сфере более резки, определены, нежели в сфере инструментальной музыки. И это, думается, не может не сказаться положительно на всем творчестве Акбарова, ибо расширяет и обновляет источники интонационного «питания», обогащает интонационно-образное мышление.

Крупные вокальные жанры представлены в творчестве И. Акбарова значительными вокально-симфоническими сочинениями: ораторией «Ташкент-наме» на слова М. Шейхзаде для солиста, хора и оркестра и вокально-симфонической поэмой «По страницам «Хамсы» («Пятерица») на текст А. Навои. Обращает на себя внимание тенденция, знакомая уже по симфоническим произведениям композитора: обостренный интерес к теме эпической, глубинной, связанной с национальной

историей, искусством, образцами классической восточной поэзии, зодчества.

Написанная в 1964 году первая узбекская оратория «Ташкент-наме» — факт примечательный и как открытие нового для национальной культуры жанра, и как характерное для Акбарова тяготение к масштабности, крупному мазку. Позднее (1967) автор переработал ораторию, стремясь к большей органичности и единству развития. И сегодня — это монументальный пятичастный цикл, воспроизводящий картины прошлого и настоящего из жизни города. Показательно название — «Ташкент-наме» — «Сказание о Ташкенте» (слово «сказание» подчеркивает повествовательно-эпический характер жанра). Это полностью соответствует содержанию музыки: исследователи справедливо отмечают, что оратория написана «крупным штрихом», впечатляет широтой и картинностью образов, масштабностью замысла, единством формы¹. Широка и временная перспектива, воссоздаваемая автором: начав с отражения дальних эпох, он подводит слушателя к нашим дням. Соответственно решаются композиция, расположение и последовательность частей: первая — «Из глубины столетий», вторая — «Край храбрецов», третья — «У порога новой судьбы», четвертая — «Хамза», пятая (финал) — «И зажгли мы светильник Советов»².

Задача столь широкого исторического охвата чрезвычайно сложна и ответственна: она требует от композитора свободного владения разнообразным интонационным материалом. Ведь по мере приближения к фина-

¹ Т. В ы з г о. О характерных тенденциях развития вокально-симфонической музыки композиторов Узбекистана. В сб.: «Музыкальная культура Узбекской ССР». М., 1981, с. 138.

² Подробный анализ см. в статье М. А. Р о з е н б е р г «Ташкент-наме» Ик. Акбарова — первая героико-патриотическая узбекская оратория». В кн.: «Вопросы истории и теории узбекской советской музыки». Ташкент, 1976.

лу должен меняться, «осовремениваться» и мелодико-интонационный язык, коль скоро он отражает (в каждом случае) приметы своей эпохи. Мелодический тематизм Акбарова реагирует на эти сюжетно-обусловленные изменения. В первой части, воспроизводящей колорит эпохи социального бесправия, народной нищеты, композитор ориентируется, главным образом, на национально-традиционную мелодику, лирико протяжную узбекскую песенность. Но уже во второй части, передающей нарастающий протест народа, его решимость

Lento:

pp cantabile

pp

Lento:

"Тошкентнома"

pp

бороться за свободу и справедливость, музыка воплощает черты революционной песенности. Воздействия эти получают далее активное развитие — и в третьей части, где слышатся патетические интонации революционной ораторской речи, и, особенно, в четвертой, в которой непосредственно отражаются элементы революционных песен Хамзы. И, наконец, полный поворот к современной интонационной инструментальной сфере в последней части, задуманной как гимн современному Ташкенту. В связи с таким последовательно выдерживаемым интонационно-образным развитием особенно ошутим драматургический просчет в решении финала — реминисценции музыки предыдущих частей. Это снижает эффект реализации интересно задуманного и сюжетно-направляемого интонационного развития.

Есть и иной недостаток, который, впрочем, можно рассматривать как продолжение несомненных достоинств: это явное доминирование симфонического начала (у многих узбекских авторов, наоборот, в вокально-симфонических произведениях не хватает именно этого — добротного разработанного оркестрового пласта; их сочинения нередко превращаются в большую песню «с сопровождением» симфонического оркестра). У Акбарова же вся основная драматургическая нагрузка ложится на оркестр (во второй части, например, оркестровый эпизод, рисующий картину напряженной борьбы, приобретает даже самостоятельное значение). Пожалуй, нельзя не согласиться с критиками¹, упрекающими Акбарова в меньшей чуткости к вокалу, проблемам разработки выразительной вокальной линии (это относится как к солисту, так и к хору). Напомним, что речь идет о периоде, когда вокальный опыт Акбарова был еще невелик, и композитор находился в «сфере притяжения»

¹ См. указанные выше статьи.

инструментального творчества. И все же в контексте общего поиска в узбекской вокально-симфонической музыке, линия, предложенная Акбаровым, наметила противовес облегченной «аккомпанирующей» трактовке оркестра, бытующей в композиторской практике, который оказался крайне необходимым для дальнейшего развития жанра.

Свой опыт И. Акбаров продолжает в другом сочинении — вокально-симфонической поэме «Хамса». Здесь уже можно констатировать гораздо более гармоничное соотношение вокального и оркестрового начал, более тесное их взаимодействие. Полное название поэмы — «Хамса саҳифаларидан» («По страницам «Пятерницы»). «Пятерница» А. Навои — цикл из пяти поэм («Смятение праведных», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», «Стена Искандера»), грандиозный по охвату событий и образов, по глубине философской концепции. Наивно было бы думать, что в одном музыкальном сочинении можно отразить эту огромную поэтическую панораму. И композитор решает идти не по внешнему, сюжетному слою «Пятерницы», а по внутреннему подтексту, по идейно-смысловой направленности содержания. «Общий знаменатель» для всех поэм цикла — философская мысль об извечности борьбы добра и зла, о поисках истины и справедливости. Тяготеющий скорее к обобщенной программности, нежели повествованиям сюжетного типа (что характерно для сочинений, уже рассмотренных), Акбаров и здесь далек от отображения фабулы¹. Его интересуют общий философско-нравственный смысл творения Навои, его глубинная идея. Характерно, что он привлекает газель, не имеющую прямого отношения к «Пятернице» — тарджибанд «О, почему с тобой я не дружу, вино?», насыщен-

¹ В этом смысле произведение близко «Самаркандским рассказам», где стремление вникнуть в суть, атмосферу исторического прошлого явно преобладает над началом изобразительным, живописующим.

ный философским размышлением о целях человеческой жизни¹. Тем самым композитор подчеркивает особенность своего замысла, вдохновляемого не конкретной событийной канвой, а сквозной, постоянной для поэта философско-возвышенной темой. Из материала «Пятерницы» Акбаров привлекает по сути лишь один «сюжетных» ход, позволяющий концентрированно, выпукло воплотить волнующую его антитезу добра и зла: эпизод «Допрос Фархада Хосровом» из поэмы «Фархад и Ширин». Эта сцена, в которой каждое из начал персонафицировано в бессмертных образах Фархада и Хосрова, ложится в основу центрального раздела. Но для композитора сцена «допроса» — лишь повод для глубоких раздумий. Отсюда — особенности формы: трехчастная композиция, в которой центральный драматизированный эпизод окаймляется углубленной медитацией — исповедью, раздумьями поэта (здесь и используются стихи Навои «О, почему с тобой я не дружу, вино?»).

Тщательно отобран, продуман интонационно-тематический материал, позволяющий четко вылепить образы, систему их взаимоотношений. Характерно, что позитивные «персонажи» (поэт, Фархад, народ) обрисованы вокальными (хоровыми) средствами, вырастающими на отчетливо выраженной национальной основе², тогда как образ Хосрова находит отражение лишь в оркестре (лейтмотив Хосрова). Облик поэта воссоздан мелодизированным хоровым речитативом. Интересен прием — создание субъективно окрашенного монолога не большой сольной партией, а хоровым многоголосием (поэма предназначена для хора и оркестра, без солистов). Основу речитатива составляют мелодические структуры, которые, по верному наблюдению того же критика,

¹ На это обращено внимание в первой публикации о «Хамсе». См. статью М. Розенберг «Поэма по страницам «Хамсы» Икрама Акбарова» в сб. «Узбекская музыка на современном этапе». Ташкент, 1977.

² Там же.

«представляют собой сплав характерных ритмоинтонаций, откристаллизовавшихся в декламационном стиле многих катта-ашула, и напряженного движения по хроматическим полутонам. Обилие ритмически заостренных речитаций с дроблением сильной доли, с затяжными синкопами, узкие интонационные ходы — все это воспринимается как усиление типического в мелодике катта-ашула. Тем самым создается характерный акбаровский речитатив, который хотелось бы назвать драматизированным речитативом».

Иной облик у хоровой темы, рисующей образ Фархада: стремясь акцентировать героическое начало, композитор опирается на маршевость движения, подчеркнутую аккордовую фактуру, плакатность и простоту мелодического рисунка. В характеристике же сил зла, Хосрова мелодического элемента нет: тема представлена остинатным жестким диссонантным комплексом (хорал меди), звучащим угрожающе и агрессивно.

Однако проведениями темы зла не исчерпывается функция оркестрового начала. Исследователи справедливо отмечают насыщенность оркестровой ткани, вбирающей в себя и фоновый, вспомогательный материал, и интонационные образования, отражающие «позитивную» эмоциональную сферу. Отсюда — яркая, экспрессивно выразительная динамика, сила драматизма, определяющие в конечном счете общий характер поэмы (это одно из немногих драматических сочинений, закрепляющих в узбекской музыке сравнительно редкую для нее образно-эмоциональную сферу).

Мы указали на ряд отдельных черт, присущих поэме И. Акбарова. Естественно, в рамках целого эти черты не просто суммируются, но вступают в сложные взаимодействия и связи, обеспечивающие произведению стилевое и композиционное единство.

К 40-летию Победы над фашистской Германией И. Акбаров написал ораторию «Из поэзии военных лет»

на стихи Х. Алимджана, Т. Тулы, Х. Гуляма. Произведение посвящено немеркнувшей памяти героев войны. Хотя пятичастный цикл раскрывает разные грани образности, общий тонус музыки драматический, внутренне напряженный. Об этом свидетельствует и преобладание медленных темпов, слабая степень их контрастирования:

I— *Andante molto*

II— *Andantino*

III— *Andante molto sostenuto*

IV— *Andante moderato*

V— *Allegro moderato*

I часть — «22 июня» — полна трагического пафоса, связанного с черным днем вражеского вторжения;

II часть — «Жди меня» — песенно-лирическое «интермеццо»;

III часть — «Пришло время отмщения» — сурово-мужественная музыка, несущая собственно действенное, героическое начало, не случайно опирается на волевою маршевую ритмику;

IV часть — «Не забывай» — скорбный монолог-закливание, речь, обращенная к живым: помните о тех, кто отстоял счастье нынешнего дня, кто никогда не увидит солнца;

V часть — «Праздник победы» — финал, пронизанный торжеством и радостью (здесь удачно введение в оркестр нагоры).

В соответствии с эмоциональным содержанием каждой части используется и вокальный элемент: в I и III частях — только хор (без солиста), во II (лирической) — только соло, в двух остальных частях — и солист, и хор (причем, если в IV части обращение к хору подчеркивает возвышенно-трагический характер музыки, то в финале это служит созданию народно-массового, жизнеутверждающего настроения).

Даже краткое рассмотрение вокальной музыки Ак-

барова подтверждает мысль о большом диапазоне ее жанров, существенно друг от друга отличающихся (скажем, эстрадная песня и романс, обработки для хора и оратория). Этим обусловлено и другое важное явление: в отличие от инструментальных жанров интонационная сфера вокального творчества менее стабильна, более разнопланова, разнотипна, поскольку зависимость интонационного строя от специфических жанровых примет в вокальной музыке особенно наглядна. Глубоко различны и многообразны песенные истоки, переплавляемые в вокальном творчестве Акбарова.

И все же можно говорить об общей для всех этих жанров черте — вокальная музыка в интонационном отношении национально специфичнее, нежели инструментальная (во многом это обусловлено взаимодействием с интонационно-ритмической структурой национальной поэзии). А в рамках всего творчества Акбарова это поддерживает необходимый интонационный «баланс» (национально характерного и более общего, нейтрального, элементов).

МУЗЫКА ДЛЯ ТЕАТРА И КИНО

Музыка театра и кино... В пределах этой сферы тоже прежде всего обращаем внимание на всеохватность: кинематограф, драматический театр, узбекская музыкальная драма, балет, опера — в каждом виде искусства Акбаров сумел сказать свое слово.

Поскольку так называемые прикладные жанры — своего рода творческая лаборатория на подступах к собственно музыкальному театру (например, к опере), начнем наш разговор с них, тем более, что это будет оправданно и хронологически: тяготение к этим «визуальным» видам музыки обнаруживалось у И. Акбарова еще в раннюю пору творчества. В кино композитор начал работать во второй половине 50-х годов. Сегодня можно уверенно сказать: он один из узбекских композиторов, для которых обращение к киномузыке не было случайным. Последовательно и целеустремленно работая в кинематографе два десятилетия и создав музыку к 15 фильмам, И. Акбаров внес значительный вклад в становление узбекской киномузыки как жанра. Снова — живой отклик музыканта на запросы времени: бурно развивающееся молодое узбекское киноискусство остро нуждалось в своих кинокомпозиторах, способных помочь выработать общую национальную стилистику узбекского фильма.

Секрет приверженности к киномузыке — в природе композиторской индивидуальности Акбарова, тяго-

теющего, как мы уже знаем, к инструментальной (симфонической) музыке, причем (что особенно симптоматично) — к ее программной ветви. Именно эта особенность художественного мышления позволила композитору свободно и уверенно чувствовать себя и в киномузыке. Хотя, конечно, не сразу пришло и понимание специфических сложностей жанра, и осознание полной зависимости от общего идейно-стилистического замысла фильма (что не противоречит необходимости инициативно и творчески работать), и умение драматургически активно использовать написанную музыку, учитывая огромное многообразие ее возможных кинематографических функций.

В кино Икрам Акбаров дебютировал музыкой к фильму режиссера Ю. Агзамова «Фортепианный концерт» («Гульбахор»)¹. Уже ранняя работа композитора вызывает большой интерес. И прежде всего тем, что основу ее составляют фрагменты фортепианного концерта, якобы сочиняемого героем картины. Наиболее впечатляюще и полно звучит в фильме финал концерта, музыка которого привлекает торжественным, праздничным характером, пианистичностью, подлинной концертностью. Это представляется особенно ценным, ибо жанр инструментального концерта в те годы (вторая половина 50-х годов) в республике только зарождался, и, следовательно, всякая попытка его создать была важна и своевременна. А в фильме мы имеем своеобразный пример «жанра в жанре» (концерт — в музыке кино), обусловленный развитием сюжета.

Затем И. Акбаров вместе с композиторами М. Бурхановым и М. Левиевым принимает участие в создании фильмов «Рыбаки Арала», «Очарован тобой», где на его долю приходится сочинение всех инструментальных

¹ В разделе автор использовал некоторые материалы своей монографии «Музыка узбекского кино» (Ташкент, 1969).

эпизодов — явление закономерное в контексте общих тенденций творчества композитора.

Фильм «Второе цветение» режиссера Л. Файзиева был первым опытом узбекской кинематографии в широкоэкранном кино. Композитору предстояло создать музыку широкого звучания, плакатную и яркую, как бы написанную крупными и резкими мазками, что, впрочем, отвечало художественной индивидуальности Акбарова.

Уже вступительные фразы музыки, возникающие вместе с начальными кадрами фильма, убеждают: композитор верно понял задачу — мы сразу оказываемся во власти эпически широкой и величавой мелодии (сопрано и альты в сопровождении рубаба и арфы). Это тема цветущей степи, ее второго рождения и связанного с ней обновления человека, переживающего свою новую весну.



Музыка Акбарова ко «Второму цветению» интересна также обращением к песне, что не характерно для композитора, который чаще всего ограничивается в работах для экрана инструментальной музыкой.

Весьма важное для композитора в кино качество — умение тонко чувствовать особенности киножанра, и для каждого искать и находить свой музыкальный образ, ключ, характер, ритм. К этому выводу приходишь, сравнивая музыку Акбарова в фильмах «Хамза» и «Птичка-невеличка». Композитор работал над ними

почти одновременно, но как непохожи драматические тона историко-биографической ленты на солнечные, то чуть грустные и нежные, то лукаво-озорные краски комедийного фильма!

В фильме «Хамза» (режиссер З. Сабитов) при всей его реалистической достоверности явно ощущается освежающая романтическая струя. Этим лента в огромной степени обязана талантливой работе И. Акбарова, сумевшего наполнить ее неподдельным пафосом, романтической приподнятостью. Фильм «Хамза» не назовешь музыкальным (в строгом жанровом смысле этого слова), однако музыка играет в нем настолько большую роль, что зачастую приобретает самостоятельное драматургическое значение (факт редкий для исторических полотен). В ряде эпизодов именно музыка становится смыслом, душой сцены, сосредоточивая в себе напряженность кульминационного момента (например, вокализ Зульфийи, эпизод сочинения Хамзой хорала). Особенно важно, что музыка здесь — носитель революционного пафоса. Музыкальные фрагменты, связанные с Хамзой, Зульфией, обретают социальную силу звучания, становятся обобщенным выражением чувств и мыслей простого народа.

Партитура к «Хамзе» велика и чрезвычайно разнообразна по характеру музыки и колориту. Здесь и романтически взволнованные, мужественные и скорбные темы Хамзы и Зульфийи, и радостный светлый эпизод «Строительство канала», и зловещая, страшная в своей механистичности и отрешенности музыка «Мазара» и «Шествия паломников», и тонкие пейзажные зарисовки («Долина Шахимардана»).

В центре музыкальной драматургии естественно — тема Хамзы. Мужественная, волевая, полная внутренней силы и непреклонности, она в то же время содержит элементы трагизма. Ощущается патетичность большого человеческого страдания, а в волевых решительных ин-

тонациях слышатся отзвуки траурных шествий. Музыка воспринимается скорее как тема трагической гибели Хамзы, нежели просто его лейтмотив (отметим, что тема эта оригинальная, авторская).

Andante maestoso к/ф "Хамза"

The musical score is written for piano and consists of two systems of music. The first system contains 8 measures, and the second system also contains 8 measures, with a dashed line above the first measure of the second system. The tempo is marked 'Andante maestoso' and the key signature is C major. The music features a prominent bass line with a triplet of eighth notes in the third measure of the second system.

Рисунок темы предельно строг, четок, лапидарен. Особенно выразительны в нем секундовые ходы и подъемы. Мелодическую выразительность углубляет аккордово-гармоническая фактура. Обращает на себя внимание унисонная триольная фигура басов, вырастающая из окончаний тематических фраз и как бы дополняющая смысл каждой. Тема Хамзы дана на едином широком дыхании. Небольшое секундовое ядро, развиваясь, разрастается в протяженную мелодическую линию, до конца сохраняющую мужественно-скорбный характер. Национальное начало проявляется через связи с революционными песнями Хамзы. Об этой внутренней общности

свидетельствует и тот факт, что в финале фильма мы встречаемся со своеобразным синтезом того и другого — основная тема, получающая драматическую разработку, завершается мотивом замечательной песни Хамзы «Яша Шўро», естественно и органично вошедшим в общую ткань оригинальной авторской музыки.

Интересно отметить, что в фильме «Хамза» лейтмотив основного героя — не монополия закадрового звучания (как это обычно принято), он смело вторгается в кадр. Мало того, реально он рождается внутри действия, внутри кадра, откуда, собственно, и начинает путь: мы имеем в виду ночной эпизод — сочинение Хамзой хорала после убийства Зульфийи.

В одном идейном строю с Хамзой — Зульфийа. Юная и талантливая, всеми помыслами тянувшаяся к счастью, к новой, свободной жизни, она не хочет, не может больше жить по дедовским законам. Ей душно и страшно в этом старом, отжившем мире. В фильме Зульфийа — образ почти немой. О ее страданиях и тревогах, мечтах и надеждах рассказывает только музыка, что налагает на нее особую ответственность. Композитор это великолепно понимает.

Центральный музыкальный эпизод — вокализ Зульфийи — впечатляет силой выраженного в нем чувства, страстной романтической взволнованностью. Мелодия начинается в напряженнейшем верхнем регистре, что сообщает высказыванию особую пламенность, экспрессивную выразительность. Вокализ покоряет широтой мелодического дыхания: голос будто парит над землей, то снижаясь, то вновь набирая высоту. Свободно развиваясь, мелодия постепенно спускается, выявляя все более и более низкие опорные звуки.

В контексте фильма вокализ — достаточно редкий в немзыкальном кино случай, когда именно музыка становится кульминацией всей развернутой сцены. Тем не менее эпизод с поющей на площади Зульфийей вызвал

Andante

к/ф "Хамза"

The musical score is presented in four systems. The first system features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part begins with a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piano accompaniment. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

резко противоположные мнения. Одни утверждали, не принимая художественной условности, что вся сцена на площади надумана, что она не соответствует исторической правде. Другие, напротив, полагали, что эта сцена сильна своей необычностью: решенная в ярких романтических тонах, она служит как бы концентрированным выражением дум и чаяний всех борющихся узбекских женщин и воспринимается как образ обобщенный, символический. На наш взгляд, верна вторая точка зрения. Действительно, если найден удачный, эмоционально наполненный образ, который с максимальной убедительностью передает мысль, идею эпизода, не только можно, но и нужно стать выше простого правдоподобия. Романтическая окраска сцены — ее огромное достоинство. Понятно, почему композитор остановил выбор на вокализе: не скованный словами, он давал возможность полностью сосредоточиться на чувстве, на мелодии, в которую это чувство выливается. Отсюда и особая непосредственность его эмоционального воздействия.

Однако мелодическая яркость и распевность свойственны в фильме только светлым жизнеутверждающим образам (миру Хамзы и Зульфийи). При характеристике иного мира, например, мазара, этого «святого» места, куда толпами стекаются жаждущие исцеления калеки, на первый план выдвигаются тембровые, ритмические краски, помогающие созданию общей картины. Отчаянные страстные моления паломников, причитания женщин, истошные вопли дервишей, слащавый монотонный голос шейха, сулящего исцеление за обильную жертву богу,— все сливается в мрачную полуфантастическую звуковую картину. А музыка подчеркивает, усиливает зловещий колорит.

В фильме звучит не только оригинальная музыка И. Акбарова, но и песни самого Хамзы («Хой, ишчилар!», «Яша, Шўро!»).

Работа Акбарова в фильме «Хамза» — большая творческая удача композитора. Очень важно, что автор уже знакомой нам симфонической поэмы «Памяти поэта», посвященной Хамзе, вторично обращаясь к этой теме, не повторяет себя, а находит новые краски, новые средства, новый интонационно-тематический материал, по-иному освещающие образ, свидетельствующие о глубоком всестороннем проникновении композитора в существо темы. Партитура к «Хамзе» — значительное достижение узбекской киномузыки. Даже с позиций сегодняшних достижений узбекской кинематографии этот фильм, при всех его спорных моментах, не теряет художественной актуальности. Многосерийная лента Ш. Аббасова «Огненные дороги», также посвященная Хамзе, отнюдь не перечеркивает скромную «малометражную» картину З. Сабитова. Напротив, она заставляет с благодарностью вспомнить всех создателей фильма «Хамза», сумевших еще в начале 60-х годов, когда узбекское кино не было так технически вооружено, художественно убедительно сказать главное о своем герое.

а) Allegro. к/ф «Птичка - невеличка»

Moderato

б)

The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'а) Allegro', is a piano score for the film 'Птичка - невеличка'. It features a treble and bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is lively and rhythmic. The second staff, labeled 'б)', is a single bass clef staff with a 'Moderato' tempo marking. It contains a melodic line with several triplet markings (indicated by '3' over groups of notes).

В ином ключе написал Акбаров музыку к «Птичке-невеличке». Принцип столкновения главных героев —

Каландарова и Саиды, лежащий в основе фильма, определил и характер музыкальной драматургии, построенной на контрастном сопоставлении двух тем, двух образов. Конфликт стал основным зерном всей (и нужно сказать довольно объемной) партитуры Акбарова. Важно, что эти темы — не застывшие «символы», они развиваются с разворачиванием сюжета.

Интересен с точки зрения трансформации лейтмотивов эпизод «Мечта Саиды». Подавленная властью и самоуверенностью Каландарова, с которым она только что познакомилась, девушка погружена в свои мысли. Ей грезится, будто поменялась с председателем местами: она разговаривает с ним повелительно, властно, а тот почтительно слушает и покорно выполняет ее приказания. Тема Саиды звучит повелительно и смело. И как бы в ответ на нее раздаются суетливые и заискивающие интонации темы Каландарова (деревянные духовые, труба). Этот прием, на наш взгляд, особенно красноречиво и убедительно рассказывает о мнимой «капитуляции» грозного председателя.

Другой эпизод. Саида с тяжелым чемоданом в руках идет по дороге, направляясь в колхоз. Звучит ее тема, канонически проводимая гобоями и валторнами. Но вот девушка видит Каландарова, сидящего на топчане, и направляется к нему. Музыка приобретает скерцозный характер, появляется новый вариант темы председателя, на этот раз нарочито облегченный за счет форшлагов, стаккато в мелодии, пиццикато басов, трелей скрипок в аккомпанементе. Тема Каландарова звучит нескрываемой насмешкой над робкой, маленькой Саидой: и это она пришла в колхоз, чтобы поучать его — сильного, авторитетного Каландарова? Изобразительно, в кадре эта же мысль выражена интересно: крупным планом сняты огромные сапоги председателя и в просвете между ними — хрупкая фигурка Саиды, и еще — рука

девушки, протянутая Каландарову для приветственного пожатия, но так и оставшаяся без внимания.

Финал фильма — полная победа «птички-невелички», сумевшей сломить упорство отставшего от жизни Каландарова. В музыке финала безраздельно господствует тема Саиды. На этот раз она звучит радостно — мажорно, мощно, торжественно. Гибкостью основных лейтмотивов обуславливается цельная и полнокровная музыкальная драматургия фильма.

Икрам Акбаров — автор музыки к фильмам, получившим особое признание — «Люди голубого огня» и «Ты не сирота».

«Люди голубого огня» — документальная кинопоэма о героическом труде строителей газопровода, несущих в города и села голубой огонь — газ. Она проникнута героико-романтическим пафосом созидания. В этом немалая заслуга музыки. Труд, поэзия, романтика, лирика — в фильме неразрывны, и в музыке героические темы естественно переплетаются с широкими песенно-лирическими мелодиями. Запоминается музыкальный эпизод, сопровождающий один из наиболее напряженных моментов фильма — штурм так называемых «ворот Тамерлана». Вся пьеса основана на одной ритмической формуле. Механические повторы ритма, тяжелые подъемы и спуски в мелодической линии, ощущение большого сопротивления в мелодии (каждый высокий звук словно «завоеывается») — все это отражает процесс трудного преодоления и хорошо дополняет зрительный ряд.

В художественном фильме режиссера Ш. Аббасова «Ты не сирота» человечно и просто рассказывается о подвиге узбекской семьи, приютившей сирот войны. Своеобразен жанровый стиль картины: эпичность прекрасно уживается с динамичностью, сдержанность — с бурными драматическими вспышками, суровость — с теплотой и сердечностью. В строгий высокогуманистический строй картины удивительно органично вплетается

ется музыка. Композитору удалось найти верный тон музыкальной палитры: как и все компоненты фильма, музыка совершенно лишена и ложного пафоса, и слезливой сентиментальности — качеств, в которые легко было впасть, имея дело с подобным сюжетом.

В этом произведении музыка не несет активной драматургической нагрузки: она нигде не выступает на первый план, не вторгается непосредственно в развитие действия. В то же время это отнюдь не музыкальная иллюстрация, ибо везде, даже в самых, казалось бы, изобразительных моментах, музыка насыщена глубоким смысловым и эмоциональным подтекстом. Точнее всего это — авторское отступление, «голос от автора», комментирующий, дополняющий, увязывающий зрительные образы. В известной мере музыка воспринимается как продолжение голоса диктора, используемого в прологе своеобразным эпиграфом: диктор говорит о мужестве, героизме советских людей на фронтах и в тылу. И музыка, как бы развивая этот тезис, проносит через весь фильм тему войны, душевной стойкости. При такой трактовке она выражает взгляд, оценку рассказчика, объективную, но не бесстрастную, позволяет видеть события в исторической перспективе.

В фильме музыки немного. Но использована она с большим тактом и вкусом. И вновь проявляется «кинематографичность» композитора. Выразительна основная лейттема картины — тема бедствий, вызванных войной.

Суровый и строгий рисунок темы в соединении с медленным раздумчивым движением и холодноватым тембром кларнета рождает образ собранности, мужественной скорби. Эта тема использована в фильме не при упоминании о войне, как таковой, а в эпизодах, рисующих последствия войны: материальную нужду, искалеченность детской души... Вот один из них: крупным планом снята тарелка с аккуратно нарезанными кусочками хлеба. Жадно тянутся к ним тонкие детские руки.



Ни слов, ни комментариев. Все скупое и выразительно. Звучит сурово-щемящая музыкальная тема. Благодаря ей незначительная, казалось бы, будничная сцена вырастает до широкого обобщения, почти символа.

И еще один примечательный момент. Работая над фильмом, композитор стремился не создавать индивидуальные образы детей, он выявлял их общность — то, что объединяло, делало их одной семьей. Такой подход представляется нам совершенно правильным, позволяя глубже почувствовать центральную мысль произведения — родство человеческих душ, сплоченность и единство советских людей. Это тем более справедливо, что индивидуальные характеристики достаточно ярко переданы пластическими средствами.

Скупая и сдержанная, музыка тем не менее стала существенным компонентом фильма, она усилила эмоциональную окраску отдельных эпизодов, помогла восприятию идеи произведения.

Из работ второй половины 60-х и начала 70-х годов назовем «Поэму двух сердец» режиссера К. Ярматова,

как бы возрождающую жанр романтической легенды о судьбе двух влюбленных, о силе и красоте истинного чувства, стойкости, верности, мужестве. Найдя друг друга ценой огромных испытаний (Мурад — музыкант из Самарканда, Мадина — индийская танцовщица), герои предпочитают смерть измене.

Музыке в фильме принадлежит видная роль. Она выступает и как фактор сюжетного развития, и как средство эмоционального обобщения, а потому широко используется и внутрикадрово и за кадром. Прежде всего отметим песни (одна песня и один танец написаны М. Бурхановым), начиная от бойкой, веселой, которую Мурад поет на базарной площади в Самарканде, и кончая его страстными любовными обращениями к Мадине (по развитости мелоса напоминающими арии).

Закадровая симфоническая музыка не только способствует созданию общего драматического колорита, но и углубляет внутренний смысл эпизодов. Так, сцена самоубийства Агзамхана, потрясенного коварством своего повелителя Карашаха, которому он служил верой и правдой, решена отнюдь не в иллюстративном плане, а в характере строгого траурного марша (прием, свидетельствующий о возросшей кинематографической зрелости автора музыки). Показателен в этом плане и финал фильма. В кадре — разгорающийся костер, в котором должны погибнуть герои. Можно было ожидать, что музыка, иллюстрируя действие, будет полна нервной экспрессии, смятения. Однако музыкальный финал осознан как кульминация светлого, прекрасного вечного чувства любви. Словом, музыкой в этом фильме подчеркнут приподнято-романтический характер содержания, утверждающий силу и красоту душевных движений. Не случайно на фестивале в Пномпене (Кампучия) «Поэма двух сердец» была отмечена премией «за лучшее музыкальное сопровождение» (декабрь 1968 г.).

Позже были фильмы «Твой следы» (режиссеры А. Ха-

чатуров и Р. Батыров), «Конструктор» (режиссер Х. Ахмар), «Навстречу совести» (режиссер А. Хачатуров), разрабатывающие различные аспекты морально-этической проблемы. В ленте «Навстречу совести», например, сюжет построен на постепенном саморазоблачении «положительного», на первый взгляд, героя, построившего свое благополучие на предательстве.

Особое место среди поздних работ И. Акбарова в кино занимает трилогия К. Ярматова — «Буря над Азией», «Всадники революции», «Гибель черного консула», воссоздающая эпизоды революционной борьбы в Узбекистане. Как справедливо отмечали критики, трилогия — это «скорее романтическая легенда о времени, о том, что навеки вошло в народную память, выразилось в песнях. Образы фильма, рожденные фантазией художников, обретают силу исторической правды тем, что в обобщенных поэтических образах передают самый дух времени, накал революционных битв, чувства, которыми жил народ»¹. Интересен план общей музыкальной композиции в первом фильме — «Буря над Азией». Если в начале картины дается простое сопоставление узбекских и русских песен (в соответствии с тем, кто становится героями кадра: узбекские или русские революционеры), то в дальнейшем с показом нарастания революционной бури момент противопоставления исчезает, уступая место обобщающей симфонической музыке, в которой воедино сплавляются узбекские интонации и интонации общесоветской боевой массовой песни. Логическое завершение эта линия получает в конце, когда звучит «Интернационал» — единое музыкальное знамя всех народов, борющихся за социальное раскрепощение. Помогает здесь музыка и обрисовке главного персонажа — стихийного вожака восставших дехкан — Ялантуша, блистательно сыгранного Ш. Бурхановым. Один из

¹ В кн.: «100 фильмов советского кино».

ярких эпизодов в этом плане — пожар в байском имении: полный слепой ярости к богачам Ялантуш поджигает постройки, и его необузданная ненависть, сила характера, темперамент находят выражение в яркой динамике изобразительного ряда, в остром ритме монтажа, в стремительной и возбужденной музыке.

В двух следующих фильмах трилогии революционная песенность — главный стилистический ориентир музыки. Но наряду с этим в нее удачно вплетается элемент, отражающий более внешнюю детективно-приключенческую фабулу фильма: неоформленные «зловещие» звучания, отдельные внезапные акценты, «шорохи», динамические нарастания — все, что создает тревожно-настораживающий фон, обостряет восприятие сюжета. В конечном счете это также помогло отразить революционную романтику. Этой же цели служит броская, яркая песня, завершающая фильм «Всадники революции». Романтически приподнятая мелодия, опирающаяся на волевые, маршевые интонации боевой походной песни, прекрасно «обыгрывается» пластическими средствами: в кадре гордые силуэты движущейся конницы на фоне темнеющего неба.

Работа в кино положительно сказалась на всем творчестве композитора — она воспитывала в нем умение быстро переключаться из одной интонационно-образной сферы в другую в связи с непохожестью все новых и новых заданий, в свою очередь определяемой жанрово-стилистическим своеобразием каждого фильма. Особо подчеркнем значение кинокартин современной тематики (с которой в «автономных» музыкальных жанрах Акбаров соприкасался гораздо реже). Это важно для выработки соответствующей интонационности: отразить в интонационно-мелодическом языке приметы нашего времени, «осовременить» палитру музыкально-выразительных средств.



Икрам Акбаров позирует скульптору Азамату Хатамову.

Работает И. Акбаров и в другом прикладном жанре — пишет музыку к драматическим спектаклям, правда, далеко не так часто, как для экрана. И все же, за плечами у него партитуры для шести спектаклей ТЮЗа, около десяти постановок Академического узбекского театра драмы имени Хамзы, среди которых выделим спектакли «Путеводная звезда», «Почта», «Шакунтала».

В «Путеводной звезде» (по пьесе К. Яшена), посвященной утверждению завоеваний революции в России и Туркестане, Акбаров, как справедливо отмечают исследователи, демонстрирует четкое понимание цели: музыкой подчеркнуть идейную направленность спектакля, мысль о важности борьбы за светлые идеалы человечества¹. Этому преимущественно служит песенно-мелодический тематизм (использование цитат из песен Хамзы, русских революционных песен, оригинальные темы, опирающиеся на эти интонационные источники). Замечено, что музыкальные характеристики получают в спектакле только положительные герои. «Вычеркивание» из музыкальной сферы лагеря идейных противников — довольно четко обнаруживает позиции композитора, хотя в музыкальной драматургии конфликт не отражен. Оставаясь верным себе, Акбаров и здесь использует любую возможность для развернутых обобщающих симфонических эпизодов — они передают пафос и напряженность революционной борьбы.

Спектакли «Почта», «Шакунтала» выявляют интерес Акбарова к произведениям индийской классики: «Почта» — по пьесе Р. Тагора, «Шакунтала» — по драме великого Калидасы (IV—V вв.), в основу которой положена легенда из эпоса «Махабхарата» о царе Душьянте и отшельнице Шакунтале. С характеристикой этих «ин-

¹ Об этой и других работах композитора см.: Мирхайдарова З. Музыка в драматическом театре Узбекистана. Ташкент, 1986.

дийских» партитур Акбарова мы уже знакомы в разделе о его симфоническом творчестве. Сам факт — создание на основе этой театральной музыки полноценных симфонических сюит — свидетельствует о содержательности, глубине и выразительности музыкальных образов, разнообразии запечатленных эмоций и настроений. Сейчас важнее подчеркнуть другое — не абсолютные качества музыки, а ее органическое вхождение в стилистику спектаклей, роль в общем драматургическом развитии. В «Почте» музыка отражает глубокую философичность произведения Тагора, остроту трагической коллизии. Это передается через сознательную поляризацию музыкальных образов: с одной стороны — безнадежно больной мальчик Омоль Гупто, с другой — жизнерадостная, шаловливая его подружка Шудха. З. Мирхайдарова справедливо отмечает ценные для театральной музыки качества — полифункциональность, драматургическую многоплановость, гибкие переходы из одного типа в другой (жанрово-бытовой, образно-смысловой, иллюстративный, ассоциативный)¹. Но при этом, добавим мы, «режиссирующая» роль симфонического, обобщающего начала несомненна.

Ведущее значение симфонического фактора характеризует и «Шакунталу». Свойственная театральной музыке «разорванность» «деление на номера» преодолевается единством интонационно-тематического материала, постепенным разветвлением лейттемы (образ Шакунталы), общностью пантеистической окраски («озвучивание» образов природы).

Особняком среди музыкально-сценических жанров, в которых работает И. Акбаров, стоит узбекская музыкальная драма. Исконно национальный по истокам, этот

¹ Мирхайдарова З. Индийская драматургия на узбекской сцене (к проблеме жанра театральной музыки). «Совет Узбекистони санъати», 1981, № 1.

театральный жанр характеризуется явно выраженными центростремительными тенденциями — в нем концентрируется традиционная для национальной культуры тематика, связанная с сюжетами из национальной истории, мифологии, современной жизни. И как естественное отражение этого — традиционно-национальные формы музыки, опирающиеся на характерные интонационно-ладовые структуры. Причем жанру узбекской музыкальной драмы всегда сопутствует удивительная интонационно-мелодическая стабильность (если не сказать — замкнутость) музыки независимо от того, кто из композиторов участвует в оформлении спектаклей.

В соответствии со сложившимися традициями узбекской музыкальной драмы развивается и деятельность Икрама Акбарова. Явная ориентация на национально-традиционную стилистику характеризует музыку, написанную почти ко всем спектаклям (их — восемь). Не привлекая цитаты, Акбаров создает песни и инструментальные эпизоды, воспроизводящие национальный колорит. Но главные завоевания композитора в том, что он стремится разомкнуть круг установившихся норм и в тематике, и в интонационном материале, и в драматургических приемах. Не случайно, думается, Акбаров взялся за оформление «киргизского» спектакля «Момо-ер» (по повести Ч. Айтматова), «испанского» спектакля «Кровавая свадьба» (по произведению Гарсиа Лорки).

Оставаясь узбекским музыкантом, Акбаров стремится в этих спектаклях отразить национальный колорит первоисточников: в «Момо-ер» использует цитату («Танец девушек»), отдельные интонации киргизской песенности (дуэт Суванкула и Толгоной), элементы киргизского речитатива (тема хора); в «Кровавой свадьбе» — ритмоформулы характерных испанских танцев.

Высоко оценивает критика музыкальные драмы И. Акбарова по пьесам Дж. Джаббарова «Йиллар ўтиб»

(«Пройдя годы») и «Ўжарлар» («Упрямые»). В последней отмечены сложные вокальные ансамбли, смелый отбор интонационно-выразительных средств¹.

Яркой удачей признана музыка Акбарова к «Момо-ер» (либретто Т. Тулы, режиссер-постановщик А. Рахимов, 1966). Насколько известно, это — первое обращение к творчеству замечательного киргизского писателя в музыкальной культуре среднеазиатского региона. По свидетельству сценариста Тураба Тулы, Ч. Айтматов сам предложил кандидатуру Икрама Акбарова для этой работы, посмотрев и высоко оценив его музыку к кинофильму «Хамза».

И. Акбаров верно понял возможности и задачи жанра узбекской музыкальной драмы. Не простая копия традиционных национальных форм музыки, введенных в спектакль, но и не имитация форм оперных (или промежуточных жанровых видов между драматическим театром и оперным), а жанр, не имеющий прямых аналогов в европейской практике, — своего рода продолжение в новых условиях синкретических тенденций узбекского национального искусства (взаимопереплетение зрелищности, танца, песни, инструментальной музыки) с привлечением однако тех выработанных европейской традицией художественных средств, которые максимально выразительны в каждом конкретном случае.

Речь идет прежде всего о функциях симфонического оркестра, который совершенно не обязателен, если используется лишь как «аккомпанемент» к исполняемым песням, и незаменим, когда на него возлагается миссия «доразвития» сценических ситуаций, обобщения. В таком ключе решается музыка «Момо-ер». При всей яркости и колоритности песен ведущее начало — симфо-

¹ Дж а б б а р о в А. Узбекская музыкальная драма и комедия. В кн.: «Музыкальная культура Узбекской ССР». Москва, 1981, с. 58.

ническое. Конкретность и выпуклость тематизма, симфоничность в его развитии, содержательность музыкальных образов, подчас принимающих функции самостоятельных «персонажей», — таковы примечательные моменты партитуры Акбарова, в связи с которой можно говорить о подлинной музыкальной драматургии. Этому способствовал и литературный материал. «Произведение Ч. Айтматова трудно «подогнать» под определенный литературный стереотип, — пишет Н. Комаха, — оно неоднозначно по жанровым признакам и стилистической направленности и необычно по форме. Содержанием повести Айтматова становится не отдельный эпизод, случай, выхваченный из жизни, а история человеческой судьбы»¹.

"Момо ер"

Allegro

¹ Комаха Н. Образы повести Ч. Айтматова «Материнское поле» в одноименной музыкальной драме Икр. Акбарова. В кн.: «Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане», 1976, с. 88.

Вся музыка делится на два контрастных блока: музыка, характеризующая счастливый довоенный быт, и музыка, воссоздающая атмосферу войны, связанных с ней тяжелых переживаний¹. В связи с этим контрастны и два основных лейтмотива, пронизывающие всю музыкальную ткань. Это лейтмотив счастья, который звучит как символ жизни, радости, любви (см. с. 119) и лейтмотив войны, гнетущий и грозный.

Lento.

8

8

8

Важно, что обе темы претерпевают изменения по мере развития сценического действия. Это образует динамическую систему сложных образных взаимосвязей и

¹ См. об этом: Алимбаева К. Музыкальная драма. В кн.: «История узбекской советской музыки», т. II. Ташкент, 1973, с. 132.

позволяет говорить о продуманной музыкальной драматургии. Показательно здесь широкое и многообразное использование хора. Так, хор а'капелла (новое явление в практике театра имени Мукими) составляет основу пролога и эпилога, обрамляя спектакль, придавая ему завершенность и цельность, а, главное, подчеркивая серьезный, драматический характер повествования. В суровом эпическом тоне хор приветствует многострадальную землю: «Момо-ер, онаизор, ассалому, алейкум!».

"Момо ер"

Adagio

Мо-мо ер о-на-и-зор, ас-са-ло-му

а-лей-кум Мо-мо ер о-на-и-зор

ас-са-ло-му а-лей-кум.

Речитативный характер мелодики, минорный лад, строгая диатоника, медленный темп — все это направлено на воплощение глубокой печали, скорби. Участвует хор и «внутри» спектакля. Поддержанный звучанием оркестра, он, органически вплетаясь в ткань, появляется в наиболее напряженных моментах драмы. Напомним одну из сцен.

В один и тот же день Толганой и ее невестка Алиман получают извещения о смерти своих мужей. Их потря-

сение трудно передать словами, действием. Возникает скорбная мелодия хора «Ох, лочинлар, лочинлар» («Ох, соколы, соколы»), как некий собирательный образ — образ народного героя, сразу переводя сцену в план широкого художественного обобщения:

Герои, вы наша опора,
Почему вы погибли?
Пусть от этого горя рушатся горы.
Пусть от этого горя разольются реки.

Чертами нового отмечены и некоторые сольные вокальные партии. Наряду с простыми бытовыми песнями, сценически оправданными, композитор обращается к развитым сольным монологам. Такова, например, ария Алиман «Ювдим кўз ёшим билан» («Омывала слезами я») в эпизоде встречи солдат, возвращающихся с фронта. Своего Касыма Алиман не дождалась. Отсюда — глубина безысходной печали. В музыке — переплетение черт развитого лирического песенного жанра ашула и оперной арии (характер и тип содержания, свобода высказывания при сохранении четкости формы, развитая оркестровая фактура).

Спектакль «Момо-ер» был расценен музыкальной общественностью республики как значительный шаг вперед в развитии узбекской музыкальной драмы. Как это ни удивительно, на первый взгляд, эта ранняя работа Акбарова в театре имени Муками осталась одной из лучших. И, как нам кажется, обусловлено это качеством самого драматургического материала: глубиной постижения жизни, человеческих характеров, оригинальностью формы — всем, чем отличается творчество Ч. Айтматова. «Думается, что обращение Икрама Акбарова к творчеству писателя не было случайным, — справедливо пишет критик. — Эмоциональная наполненность, зримая сценичность образов, живое звучание современности,

удивительный лаконизм изложения айтматовской прозы — все эти качества, так необходимые для музыкально-сценического произведения, — не могли не привлечь композитора»¹. Закономерно в этой связи, что почти все произведения Ч. Айтматова либо получили сценическое воплощение, либо экранизированы. Благодарная литературная первооснова во многом предопределила и удачу композитора, и успех спектакля. И это еще раз подтверждает мысль о том, что перспективы развития театра узбекской музыкальной драмы немыслимы вне настойчивых поисков талантливой и яркой драматургии.

О справедливости сказанного свидетельствует и «Кровавая свадьба», в основе которой лежит знаменитая трагедия Федерико Гарсиа Лорки (режиссер-постановщик А. Рахимов, 1971). Извечная тема страстной, жертвенной любви, предпочитающей смерть разлуке, воплощена в произведении великого испанского поэта с редкостной глубиной и силой. Конкретность в воссоздании андалузского колорита мастерски сочетается здесь с почти символической обобщенностью образов (все персонажи, кроме Леонардо, лишены собственных имен: Мать, Жених, Невеста). Оригинальна форма трагедии, соединяющая прозу и поэзию. Об этом художественном приеме интересно говорит сам Лорка: «Свободная, крепкая проза способна достигать высоких степеней выразительности, сохраняя при этом непринужденность, которая в строгие рамки метра не укладывается. Всею свое время — когда ход событий и накал страстей потребуют того, стих вступит в свои права. Тогда, и только тогда. И вот поэтому в «Кровавой свадьбе» стихов, можно сказать, нет до сцены свадебного шествия, — тогда впервые

¹ Комаха Н. Образы повести Ч. Айтматова «Материнское поле» в одноименной музыкальной драме Икр. Акбарова. В кн.: «Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане». Ташкент», 1976, с. 87.

стих в пьесе звучит, как он и должен звучать: мощно и вольно. И далее до самого конца он уже безраздельно властвует на сцене — в лесу и после»¹. Особенности драматургии сохранены и в переводе на узбекский язык — в спектакле узбекского театра сцена свадебного шествия также знаменует начало напряженно нарастающей трагической развязки. Здесь-то и пригодился симфонический опыт композитора, его умение создавать музыку широкого дыхания. Важнейшая роль в развертывании музыкальной драматургии принадлежит теме любви, выразительной в своей простоте и безыскусности.

Andante

"Кровавая свадьба"

Все более драматизируясь по мере развития действия, тема эта достигает в финале подлинно трагедийного пафоса. Икрам Акбаров словно реализует музы-

¹ Цит. по кн.: Франсиско Гарсиа Лорка. «Федерико и его мир». М., 1987, с. 256.

кальными средствами логику эмоционального движения пьесы, о которой брат Лорки Франсиско сказал: «... Никогда еще поэту не удавалось... с таким успехом... наполнить традиционную лирику драматическим содержанием, как в «Кровавой свадьбе»¹ Успешно справился композитор и с задачей отражения в музыке национального колорита — задачей тем более сложной, что фабула пьесы изначально предполагала широкое использование песенно-танцевальных форм и жанров, опору на народно-обрядовые традиции. Приведенная выше тема любви характеризует стремление Акбарова к стилизации, к претворению интонационно-ритмических элементов испанской музыки. Оригинальные авторские мелодии (в том числе в вокальных номерах) составляют основу партитуры. Но композитор обращается и к цитированию испанских тем, например, мелодия танца девушек, танца невесты и жениха (1 акт). Интересно, что, заботясь о максимальной достоверности, композитор привлек мелодии, записанные самим Федерико Гарсиа Лоркой.

В жанре балета Акбаров дебютировал «Мечтой» (либретто Г. Измайловой и Б. Завьялова, премьера 3 февраля 1959 г.). Очевидно, не случайно композитор обратился к жанру балета на сравнительно раннем этапе пути, тогда как единственная опера — создание более позднее: Акбаров воспринимал балет прежде всего как произведение симфоническое, разновидность привычного для него симфонического творчества². Закономерно поэтому, что музыка «Мечты» вернулась на симфоническую эстраду и обрела основное бытие как сим-

¹ Цит. по кн.: Франсиско Гарсиа Лорка. «Федерико и его мир». М., 1987, с. 257.

² Эта тенденция будет ощутима и в его последующих балетах, о чем речь впереди.

фоническая сюита¹. Музыку отличает яркая образность, мелодически рельефный тематизм, своеобразие колорита, выразительная инструментовка. Есть в ней ценное для балета качество — дансантичность, органическое ощущение танца, танцевальности. Качество это характерно не только для собственно танцевальных номеров, сюжетно мотивированных (а таких немало: «Танец девушек», «Уйгурский танец», «Узбекский танец», «Хорезмский танец»), но и для всех остальных эпизодов (например, большой динамичной сцены «Приготовления к празднику» или нежного и мягкого «Адажио»).

И все же этого оказалось мало, чтобы балет обрел жизнеспособность. Слабое либретто (важная для Узбекистана тема борьбы за хлопок послужила лишь фоном шаблонной любовной коллизии), бледность персонажей, лишенных какой бы то ни было индивидуальности, стандартность сценических решений, вялость и надуманность сюжетных ходов — все эти существенные драматургические просчеты не могла преодолеть даже хорошая музыка².

Удачнее, цельнее второй балет И. Акбарова — «Лейли и Меджнун» (либретто Г. Измайловой по поэме Навои, премьера — 14 ноября 1968 г.). Любимые народом образы бессмертного творения Алишера Навои, достаточная органичность либретто, в котором резко очерчены две основные сферы: лирические герои и мир зла³, выразительная драматическая музыка — все это привлекло внимание к новому балету Акбарова.

¹ Анализ сюиты см. в кн.: Т. Вызго. «Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой». М., 1970.

² См. об этом: И. Карелова. Балет. В кн.: «История узбекской советской музыки», т. II. Ташкент, 1973, с. 202.

³ В этом смысле возникает аналогия с телевизионной хореографической версией «Ромео и Джульетты» Чайковского (в исполнении Н. Бессмертновой и М. Лавровского), где нет вражды Монтеки и Капулетти, а есть нечто более крупное — конфликтное противопоставление двух начал — любви и смерти.

Третий балет «Навруз» (либретто Г. Измайловой и Р. Фархади, премьера — 10 июля 1983 г.) можно было бы назвать яркой праздничной хореографической сьюитой — сьюитой сценических танцев, как бы демонстрирующих основные типы локальных мелодико-танцевальных образцов нашей республики. Балет изначально задумывался как букет национальных танцев, объединяемых нехитрой комедийной фабулой. «Нам хотелось, — говорит постановщик спектакля народная артистка СССР Галя Измайлова, — не только донести до современников подлинную эстетическую ценность блестящих образцов старинных народных танцев, включенных композитором в балет, но и дать им в сценических формах сегодняшнее воплощение»¹. В значительной мере эта цель была достигнута — атмосфера живого красочного национального праздника — праздника весны — в балете отражена (в чем большая заслуга и художников Э. Калантарова и А. Жибоедова).

Нетрудно заметить, что балеты И. Акбарова различны по образно-жанровому содержанию: «Мечта» — лирико-драматическая трактовка современной темы (точнее — темы труда), «Лейли и Меджнун» обращен вглубь национальной поэтической классики, «Навруз» вновь возвращает нас к современности, на этот раз увиденной сквозь лирико-комедийную, жанрово-бытовую призму. Вместе с тем в музыке всех трех балетов обнаруживается одно общее качество: возможно, в связи с недостатками либретто, препятствующими созданию целостной музыкально-театральной драматургии, композитор ищет опору, как нам кажется, не столько в сценическом материале, сколько в логике музыкального развития, используя свой «симфонический» опыт. В первом балете он пишет законченные программные (в том числе портретные) зарисовки, отдельные танцевальные номера.

¹ «Правда Востока», 23 августа 1983 г.

Во втором — решает острый музыкальный конфликт, усиливающий основную образную антитезу спектакля. (И поэтому, как верно заметил критик, «Лейли и Меджнун» представляет собой скорее «музыкально-хореографическую поэму лирико-трагедийного содержания без последовательного развертывания конкретного сюжета. Музыка балета складывается из шести эпизодов напряженного симфонического развития... Своеобразная трактовка формы балета заключается в том, что она исходит из принципа музыкальных структур при сопутствующем ослаблении роли сюжета, чем собственно приближается к разновидности «балета-симфонии»¹). В третьем балете композитор использует откровенно дивертисментный принцип, отвечающий общему замыслу (не случайно жанр «Навруза» создатели спектакля справедливо определяют как «музыкально-хореографические картинки»).

Различием образно-сценического материала, тематики обуславливается тот факт, что в каждом балете акцентируется определенный тип интонационно-мелодического решения. Так, в «Мечте» ощутимо стремление к «осовремениванию» традиционно-национальной интонационной сферы². В «Лейли и Меджнун» наблюдается опора на классические образцы традиционного узбекского мелоса. Наконец, в «Наврузе» широко предстают подлинно фольклорные лирико-танцевальные мелодии (в том числе — и в хоровом звучании; такова, например, традиционная свадебная песня «Ёр-ёръ», введенная в финальной сцене), обработанные Икрамом Акбаровым. Существенно, что, отбирая для этого балета национально-традиционный материал, композитор стремился опе-

¹ Шапкунова В. Основные этапы и тенденции развития узбекского балета. В кн.: «Вопросы современного музыкознания». Ташкент, 1979, с. 27.

² Об этом убедительно пишет И. Н. Карелова (см. «История узбекской советской музыки», том II. Ташкент, 1973, с. 202—203).

реться на те мелодии, которые сохранили особую свежесть, не успели стать чрезмерно популярными — ведь сокровища народного творчества неисчерпаемы¹.

Опера «Леопард из Согдианы»... Когда в июле 1977 года была объявлена ее премьера, многих это удивило, ибо Акбарова воспринимали прежде всего как композитора-инструменталиста. И все же появление оперы, на наш взгляд, естественный и закономерный итог предшествующей деятельности автора. Симфоническая и вокальная музыка, киномузыка, музыка к драматическим спектаклям, музыкальная драма, балет — без преувеличения можно сказать, что все эти жанры были и этапами на пути к опере. Исподволь шло накопление и опыта симфониста, и практики обращения с вокалом, и умения чувствовать сцену... Казалось, успех оперы предрешен. Однако все обстояло сложнее, многозначнее. Несомненно, достоинства произведения — результат вбирания всего накопленного опыта, его концентрации. Но в опере обнажились и слабые стороны, которые, в соответствии с общими масштабами жанра, тоже стали более выпуклыми.

Характерен сюжет. Он — еще одно свидетельство эпико-героических тенденций в творчестве Акбарова, интереса к волнующим страницам исторического прошлого. В основе либретто, написанного по повести Я. Ильясова «Согдиана» (либреттист Б. Закиров) — события, связанные с завоевательными походами Александра Македонского в Средней Азии (IV в. до н. э.). В центре повествования — согдийский полководец Спаптамен,

¹ Знакомясь с произведениями Акбарова, читая его немногочисленные, но содержательные выступления в печати, убеждаешься, что забота о введении в «композиторскую» музыку новых пластов фольклора, традиционного наследия — одна из постоянных, осознанных тенденций в деятельности этого автора. (См., например, «Интервью с И. Акбаровым» в кн.: «Творчество. Вестник композитора». М., 1976, с. 61).

поднимающий народ на освободительную борьбу. Спантамен погибает. В этом повинна и его жена Зарина, которая, поддавшись честолюбивым мечтам, становится игрушкой в руках Александра. Спантамен задуман авторами как главный герой оперы, смелый, самоотверженный, преданный народу и родной Согдиане.

Эпико-героическая линия произведения воплощена в основном средствами оркестра и хора. Оркестр — основа драматургии, вырастающей на системе лейттем (две темы у Александра, тема Спантамена, тема завоевателей, тема «Голос Согдианы» и другие). В опере как нельзя более органичными, уместными оказались и крупный «фресковый» мазок, который характерен для симфонизма Акбарова, и его тяготение к «монументальной живописи» в музыке. Подчас оркестр берет на себя не просто ведущие функции, но и функции единственного участника действия. Таков, например, выразительный симфонический эпизод шествия.

По замыслу композитора на хор возложена миссия голоса народа. И в этой интерпретации не трудно обнаружить следование оперно-хоровым традициям русской классики. Многократно звучит у хора характерная танцевальная формула (на слоги: так-така-так), имитирующая ритмическую фигуру дойры. Исконно народная, эта ритмическая попевка символизирует стойкость, жизненные корни народа Согдианы. В приводимом отрывке на фоне этого хорового эпизода звучит монолог Искандера, вернее, его внутренний голос (отражение душевного смятения, душевного раздвоения жестокого и властного завоевателя). (См. стр. 131).

В опере «Леопард из Согдианы» последовательнее и успешнее, чем в иных сочинениях Акбарова, развиваются его поиски в сфере узбекского речитатива¹. Вырастаю-

¹ На это обращает внимание музыковед С. Мирходжаева.

"Леопард из Согдианы"
2 акт, 6 картина

Andantino

Так-та-ка, так-та-ка, так-та-ка, так-та-ка, так-та-ка, так-та-ка,
так-така танг, та-ка-та-ка тум-тум, та-ка-та-ка танг

ха, Ис-кан-дар, бу муд-хиш са-до

так так-та-ка-танг

так-та-ка-тум та-ка-та-ка-тум-тум

mp

rit.

щий на исконно национальной интонационно-ритмической основе, речитатив в то же время обладает подлинной действенностью, четко выполняя ту или иную драматическую нагрузку.

И все-таки, как и в балете, серьезные просчеты либретто не дали композитору возможности в полной мере реализовать свои творческие потенции: нет четко разработанных ведущих образов, много необязательных персонажей, статичны сценические ситуации, недостаточна направленность и логика в развитии сюжета, не продуманы отдельные драматургические детали (например, образ двойника Александра, символизирующего раздвоение его собственной души, поручен... другой по сравнению с «реальным» персонажем голосовой партии).

К сожалению, недочеты эти были усугублены небрежностью постановки, низкой общей сценической и вокальной культурой исполнителей. Естественно, многие просчеты — следствие драматургических и постановочных неувязок. Но нельзя не сказать и о собственно музыкальных упущениях, в известной мере независящих от «внешних» обстоятельств. Это, на наш взгляд, недостаточная рельефность и интонационная содержательность вокальной мелодики, особенно заметные в сольных вокальных выступлениях. Вернее, интонационная насыщенность начальных построений вокальных номеров не всегда получает продолжение в развивающихся, где интонационный «концентрат» как бы растворяется в более общих и нейтральных ходах.

Завершая краткую характеристику оперы, важно подчеркнуть, что характеристика эта в значительной мере предварительна. Явные недоработки в постановке лишают нас права судить о музыке достаточно определенно. Опера ждет достойной сценической интерпретации (в связи с чем Акбаров, как мы знаем, склонен сделать вторую редакцию). И лишь тогда будет возможно с полным основанием говорить о работе композитора.

И СНОВА В ПУТЬ

Рассмотрены три сферы композиторской деятельности Икрама Акбарова: инструментальное творчество, вокальная музыка, работы для музыкального театра и кино. Каждая из них, на первый взгляд, существует сама по себе, развиваясь по своим внутренним законам. Практически же они связаны между собой тонкими, цепкими, многосторонними взаимоотношениями. Тем более, что в творчестве композитора становление их шло чаще всего «синхронно», параллельно (избранный нами принцип анализа музыки Акбарова по жанрам лишил возможности одновременно рассматривать и «поэтапное» взаимодействие этих жанров). Межжанровые взаимосвязи выступают и прямо, открыто (создание симфонических сюит на базе театральной музыки), и подспудно, глубинно (воздействия симфонических жанров на камерно-инструментальные, киномузыки — на развитие симфонизма, вокально-симфонической — на оперную). Но главное — все три сферы творчества, несмотря на специфику каждой, опираются на одно общее качество художественного мышления композитора — склонность к программному элементу, к немusикальному образу как импульсу создания образа музыкального. Обозревая творчество Акбарова, мы видели, что он тяготеет к программной ветви симфонизма, к музыке, связанной со словом, со сценическим действием, «визуальным» рядом. И выявление этого стержня позволяет

воспринять творчество композитора как органически единое, скрепленное изнутри динамически разветвленными взаимосвязями.

Если с таких позиций рассматривать музыку И. Акбарова, можно сделать еще один интересный вывод — о межжанровом интонационном «балансе», когда интонационные формы, выработанные в одних видах творчества, компенсируют, оттеняют, дополняют интонационные образы, культивируемые в другой (скажем, национально-характерный интонационный язык вокальной музыки и более нейтральный, обобщенный — музыки симфонической; или опора на интонации советской массовой песни в песнях эстрадных и имитация традиционных национально-интонационных структур в вокальных номерах ряда музыкальных драм и т. д.). И, думается, многожанровость творчества Акбарова в значительной мере связана с этим¹.

С другой стороны, многожанровость — результат верно понятых задач и потребностей национального искусства. Творчество Акбарова, как мы не раз отмечали, отражает эволюцию узбекской композиторской музыки в целом, стадильность процесса становления новых для Узбекистана жанров, демонстрирует все основные этапы — от обработочного периода поиска языковых средств через овладение европейскими композиционными нормами к фазе более свободного, подлинно творческого синтезирования «заимствованных» форм с национально традиционными. Более всего, пожалуй, Акбаров сделал для «прохождения» второй фазы, едва ли не самой важной и решающей — фазы изучения и освоения европейских классических традиций. Быть может, как

¹ Симптоматичен ответ Акбарова на вопрос о том, какой музыкальный жанр он считает ведущим: «Нужна хорошая музыка во всех (подчеркнуто мною,— Н. Я.) жанрах, начиная от песни и кончая оперой». («Творчество», М., 1976, с. 61).

воспринять творчество композитора как органически единое, скрепленное изнутри динамически разветвленными взаимосвязями.

Если с таких позиций рассматривать музыку И. Акбарова, можно сделать еще один интересный вывод — о межжанровом интонационном «балансе», когда интонационные формы, выработанные в одних видах творчества, компенсируют, оттеняют, дополняют интонационные образы, культивируемые в другой (скажем, национально-характерный интонационный язык вокальной музыки и более нейтральный, обобщенный — музыки симфонической; или опора на интонации советской массовой песни в песнях эстрадных и имитация традиционных национально-интонационных структур в вокальных номерах ряда музыкальных драм и т. д.). И, думается, многожанровость творчества Акбарова в значительной мере связана с этим¹.

С другой стороны, многожанровость — результат верно понятых задач и потребностей национального искусства. Творчество Акбарова, как мы не раз отмечали, отражает эволюцию узбекской композиторской музыки в целом, стадийность процесса становления новых для Узбекистана жанров, демонстрирует все основные этапы — от обработочного периода поиска языковых средств через овладение европейскими композиционными нормами к фазе более свободного, подлинно творческого синтеза «заимствованных» форм с национально традиционными. Более всего, пожалуй, Акбаров сделал для «прохождения» второй фазы, едва ли не самой важной и решающей — фазы изучения и освоения европейских классических традиций. Быть может, как

¹ Симптоматичен ответ Акбарова на вопрос о том, какой музыкальный жанр он считает ведущим: «Нужна хорошая музыка во всех (подчеркнуто мною, — Н. Я.) жанрах, начиная от песни и кончая оперой». («Творчество», М., 1976, с. 61).

никакой другой узбекский композитор, он понимал, что нужно «обжить» предложенные Европой формы, досконально прочувствовать их и лишь потом отважиться на свободное переосмысление классических основ. Другого пути нет, нельзя безнаказанно перескакивать через звенья объективного исторического процесса, нарушать его естественную логику. Не случайно свобода и необходимость осознаны диалектико-материалистической наукой как важнейшие соотносительные философские категории, многое объясняющие в явлениях общественной жизни. Понимая значение освоения классики для дальнейшего развития национальной культуры, Икрам Акбаров целиком посвятил себя этой задаче. Он деятельно участвовал в формировании по существу всех новых музыкальных жанров, не боясь трудностей и неудач, сознавая, что даже упущения и недостатки будут поучительны для следующих поколений, помогут им избежать ошибок.

Думается, это и есть самозабвенное служение творчеству, когда любят не себя в искусстве, а искусство в себе. Первые шаги практически всех композиторских жанров так или иначе связаны с Икрамом Акбаровым: в некоторых сферах ему принадлежат одни из ранних образцов (симфоническая поэма, инструментальный концерт, струнный квартет, оратория, киномузыка), в других — с ним связан важный качественный сдвиг в развитии (музыкальная драма, оркестровая сюита, балет). Появление Акбарова в той или иной области музыкального искусства всегда было своевременным, результативным, воспринималось как сознательный отклик на насущные требования национального искусства. Правы ученые-философы, когда утверждают: «... Чтобы художник в полную меру мог воспользоваться творческой свободой, он должен знать и учитывать, к чему обязывает эта самая «мера», для того, чтобы в художественном творчестве имело место совпадение личного и об-

щественного, субъективного и объективного, чтобы поставленная автором цель соответствовала закономерностям исторического развития, задачам коммунистического строительства»¹. И далее: «Для художника, который живет интересами народа, страны, «свобода в пределах ответственности» — это, по существу, свобода моральной ответственности, основанная на осознанной и глубоко прочувствованной ответственности перед обществом за предоставленные ему возможности творческой деятельности, за свое искусство»². Слова эти будто прямо адресованы нашему узбекскому композитору.

Жанровый универсализм Икрама Акбарова — поучительный урок для композиторов последующих поколений, которым свойственно, к сожалению, резкое разграничение жанровых сфер, замкнутость в одной из них.

И все же при всей разносторонности творческих интересов Акбарова в одной сфере с наибольшей полнотой и определенностью выявлены авторские позиции, авторское отношение к национальной традиции. Это — симфоническая музыка (не случайно ей уделено в книге особое внимание). Именно симфонические произведения позволяют говорить об определенных сложившихся закономерностях стиля: Икрам Акбаров, в отличие от многих коллег (М. Бурханова, М. Таджиева, Н. Закирова), тяготеет к более общим источникам интонирования. Ему свойственно не столько подчеркивание специфического, своеобразного, сколько выявление нейтральных зон фольклора, опора на то, что Г. Орджоникидзе называет «полями, способными адаптировать привнесенный извне материал». Существует, возможно, «обратная связь»: постоянная работа композитора в симфоническом жанре, ориентация на симфонический тип тематизма, сглаживающего локально-этнографические кон-

¹ Апресян З. Г. Свобода художественного творчества. М., 1985, с. 249.

² Там же, с. 250.

туры, смягчающие национальный акцент исходного материала, не могли не воздействовать на облик и характер его мелодики вообще. Поэтому для тематизма Акбарова не характерно культивирование сугубо специфического в национальном мелосе, он отдает явное предпочтение чертам, которые как бы идут навстречу инструментальной стилистике разрабатываемых композитором жанровых форм.

Есть у Акбарова и излюбленный жанр, которому он отдал дань и в симфоническом творчестве, и в камерно-оркестровом, и в вокально-симфоническом. Это — поэма, что тоже объяснимо с позиций приверженности программному элементу (как известно, происхождение поэмы связано с тенденциями программно-романтической музыки). Причем, немзыкальным творческим стимулом, и это очень характерно, чаще всего выступают события, образы национальной истории, шедевры национального классического зодчества, литературы, поэзии. Национальное начало в творчестве Акбарова отнюдь не измеряется, таким образом, количеством «цитированных» народных мелодий и степенью похожести на фольклорные образцы — оно гораздо глубиннее, опосредованнее, сложнее. Вместе с тем, с творчеством Акбарова связан и процесс раздвижения тематических рамок узбекской советской музыки, активного обращения к интонациональной сюжетике, стремление разомкнуть узко локальные рамки (достаточно назвать хорезмский, уйгурский танцы из балета «Мечта», индийские спектакли театра имени Хамзы («Почта», «Шакунтала»), киргизскую, испанскую основу в жанре музыкальной драмы («Момо-ер», «Кровавая свадьба»).

Любопытно, что даже некоторые недостатки творчества композитора (креп в симфоническую сферу — в оратории, опере) в контексте общего состояния современной узбекской музыки объективно выполняют позитивную роль (поскольку большинство авторов склонно,

напротив, абсолютизировать противоположное, песенно-вокальное начало). Поэтому мы и относим Икрама Акбарова к числу узбекских композиторов, формирующих ведущие тенденции в развитии узбекской советской музыки.

Жанр творческого портрета, к которому принадлежит эта монография, предполагает концентрацию внимания на одном объекте — в нашем случае — композиторе Икраме Акбарове. Это обстоятельство не позволило нам достаточно полно охарактеризовать профессиональную среду, в которой живет и работает музыкант. В начале книги вкратце рассказано об учителях будущего композитора. Но формировать художника способны, естественно, не только его непосредственные наставники, но и те, кто работает с ним плечо к плечу, его многочисленные соратники, товарищи, общение с которыми не может не обогащать, не стимулировать творчество — известно, как сильны ныне процессы художественного обмена. Потому хотелось бы особо выделить композиторов поколения Икрама Акбарова — это: М. Бурханов, М. Левиев, С. Юдаков, его старшие коллеги А. Козловский, Г. Мушель. И сознательно, и интуитивно чуткий музыкант впитывает «чужой» опыт, анализирует его, отбирая то, что наиболее созвучно его собственному представлению о путях развития родного искусства.

Писать о «музыкантах наших дней» гораздо труднее, чем о музыкантах прошлого — многое еще не успело отстояться. Жизнь постоянно будет вносить коррективы — уточнять оценки, углублять характеристики. Ведь судьбы художника — это непрерывное движение, изменчивость, поиск. И сейчас, перешагнув рубеж 60-летия, Икрам Акбаров снова в пути...

Суть нашего рассказа об Икраме Акбарове состоит в том, чтобы представить его как узбекского композитора, много сделавшего для искусства республики, способствующего утверждению на национальной почве но-

вого типа музыкальной культуры, рождению новых, многоголосных жанров в узбекской музыке. Но творчество Акбарова все чаще выходит за рамки Узбекистана, устанавливая контакты с большим и красочным миром музыки общесоветской, вливаясь в него. Лучшие из его сочинений исполняются в Москве, во многих братских республиках, в Болгарии, они записаны на радио и на пластинках, некоторые — в постоянном репертуаре видных советских исполнителей.

Всегда требовательный к себе, Икрам Акбаров хорошо понимает ответственность и почетность своей миссии — разговаривать со столь огромной, многонациональной аудиторией. И он стремится сказать свое слово, свое, потому что за плечами музыканта — неповторимый опыт узбекской национальной культуры, своеобразие истории и быта народа, особенности его мироощущения и мировосприятия.

СОДЕРЖАНИЕ

Путь к музыке :	3
Постижение инструментальных жанров	25
И песня, и оратория	73
Музыка для театра и кино	98
И снова в путь	133

Монография

НАТАЛЬЯ СОЛОМОНОВНА ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

ИКРАМ АКБАРОВ

Рецензенты: доктор искусствоведения *Ф. М. Кароматов*, кандидат
искусствоведения *М. С. Ковбас*.

Редактор *Д. А. Быховский*

художник *П. А. Федоров*

Художественный редактор *Ю. Я. Габзалилов*

Технический редактор *И. К. Саидов*

Корректор *Т. И. Красильникова*

ИБ № 3967

Сдано в набор 09.11.88. Подписано в печать 28.08.90. Формат 70×108¹/₃₂.
Бумага типографская № 2. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл.
печ. л 6,30. Усл. кр-оттисков 6,56. Уч. изд. л 6,2. Тираж 1500 Заказ № 1172/1586.
Цена. 70к. Договор № 13—88.

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 700129. Ташкент.
ул. Навои, 30.

Набрано в ГП, отпечатано в типографии № 3 ТППО «Матбуот» Госкомите-
та [REDACTED] по печати. Ташкент, м. Юнусабад, ул. Мурадова, 1.

Янов-Яновская Н. С.

Икрам Акбаров: [Моногр.] — Т.: Изд-во лит. и искусства, 1990.—144 с., нот.

В книге доктора искусствоведения Н. С. Янов-Яновской — рассказ о жизни и творчестве, анализ произведений известного композитора, народного артиста Узбекской Икрама Акбарова.

ББК 85.313(2У)

