

III

Т. А. ГОЛОВЯНЦ

**Камерно-  
инструментальная  
ансамблевая  
музыка  
Узбекистана**



171

Г-61

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УЗБЕКСКОЙ ССР  
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМ. М. АШРАФИ

Т. А. ГОЛОВЯНЦ

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ  
АНСАМБЛЕВАЯ  
МУЗЫКА  
УЗБЕКИСТАНА



ТАШКЕНТ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР  
1990

В монографии прослеживается путь становления жанра современной музыки — камерно-инструментального ансамбля в Узбекистане. Анализируются протекающие процессы в их сложных взаимосвязях: исторических, творческих, исполнительских. Раскрываются особенности узбекской инструментальной ансамблевой музыки.

Для музыковедов, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

Ответственный редактор  
доктор искусствоведения С. П. Галицкая

Рецензенты:

кандидаты искусствоведения Т. Б. Гафурбеков, Н. П. Нурымова

## ОТ АВТОРА

Один из старейших и значительных жанров современного музыкального искусства — камерно-инструментальный ансамбль. Ему, как и симфоническому жанру, доступен широкий спектр содержания от непритязательных бытовых образов до сложных, философски углубленных. Вместе с тем ансамблевая музыка обладает специфическими чертами. Б. В. Асафьев считал, что «...основное стилистическое свойство ее — замкнутое музицирование (т. е. стремление воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру помещении)».<sup>1</sup> И хотя в наше время роль камерных ансамблей неизмеримо возросла, специфика жанра сохранилась. Вследствие этого камерно-инструментальные произведения обычно играют меньшую общественную роль, чем жанры монументальные, синтетические. Однако, как справедливо указывает Б. В. Асафьев, «...социальную ценность музыки нельзя определить количеством слушателей, а можно и должно — только интенсивностью художественного и эмоционального воздействия».<sup>2</sup>

Дифференцированность партий ансамбля открывает неисчерпаемые возможности в выражении интеллектуального начала, сокровенных чувств. Сама природа ансамбля располагает к более тонкому и проникновенному воплощению музыкального образа. А некоторые ограничения в средствах выразительности, как например отсутствие большой динамической звучности, разнообразия оркестровых тембров требуют от авторов особой технической оснащенности и изобретательности, филигранной отточенности музыкальной мысли. Камерная музыка — школа мастерства, средство выражения новых идей. Отсюда ее исключительная способность воздействовать на музыкальный вкус людей.

Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана, наряду с оперной и симфонической, — интересная и самобытная область национального творчества. Будучи частью всей советской многонациональной культуры, она выделяется своеобразием, обусловленным общественным развитием, особенностями быта и спецификой образного мышления народа.

Со времени зарождения современного ансамбля в Узбекистане (конец 20-х годов) сложились основные жанры инструментальной камерной музыки, появились произведения, отмеченные значительными художественными достоинствами. Имеющаяся по данному вопросу литература немногочисленна и носит преимущественно обзорный характер<sup>3</sup>. Первым опытом обобщения камерной

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка. Л., 1968. С. 212.

<sup>2</sup> Там же. С. 12.

<sup>3</sup> Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963.

Г 4905000000 — 119  
М355(04) — 90 224 — 90 © Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1990.

ISBN 5—648—00973—9

ансамблевой музыки до 50-х годов явилась статья Ю. Кона<sup>4</sup>. Отдельные ценные сведения по жанру содержатся в фундаментальных трудах по истории музыки<sup>5</sup> и в монографиях Т. Вызго и Я. Пеккера<sup>6</sup>. Следует также назвать статьи Н. Юденич<sup>7</sup>, посвященные струнному квартету 50-х годов, В. Шапкуновой<sup>8</sup>, Т. Гафурбекова<sup>9</sup>, Л. Красуцкой<sup>10</sup>. В настоящем историко-теоретическом исследовании предпринята попытка проследить зарождение, формирование и развитие узбекской камерной инструментальной ансамблевой музыки, выявить ее стилевые особенности и характерные черты творчества ведущих композиторов Узбекистана. Избранный ракурс позволяет раскрыть состояние жанра на различных этапах развития в его связях с национальными и европейскими традициями.

В формировании нового типа ансамбля, как и любого другого современного музыкального жанра в республике, исключительно велика роль монодической культуры — фольклора и профессиональной музыки устной традиции. Из общего комплекса национальных традиций выделяются традиции инструментализма, поскольку инструментальная музыка, имея много общих черт с вокальной (их объединяет интонационный, ладовый строй, метроритмика, принципы формообразования), обладает и индивидуальными особенностями, непосредственно связанными с изучаемой проблемой.

Для исследования привлечены как изданные, так и рукописные сочинения композиторов. Помимо инструментальных ансамблей, анализируются два вокально-инструментальных: «Чаманда гуль» В. Успенского (два сопрано, альт, виолончель, фортепиано и дойра) и «Триптих» Ф. Янов-Яновского (баритон, флейта, вибратон и виолончель). Первый — показатель для начального этапа становления жанра, второй — открывает новые для узбекской музыки пути его развития.

В работе использованы материалы бесед с композиторами и старейшими исполнителями-музыкантами.

<sup>4</sup> Кон Ю. Камерно-инструментальная музыка // Музыкальная культура Советского Узбекистана. Очерки. Ташкент, 1955. С. 205—214.

<sup>5</sup> История музыки народов СССР в 5 т. М., 1973. Т. IV. С. 663—664; 1974. Т. V. С. 239—387; История узбекской советской музыки. В 2 т. Ташкент, 1972. Т. I. С. 243—246; 1973. Т. II. С. 303—328.

<sup>6</sup> Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970; Пеккер Я. Г. Мушель. М., 1966.

<sup>7</sup> Юденич Н. Узбекские струнные квартеты // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 244—270.

<sup>8</sup> Шапкунова В. Второй струнный квартет Икрама Акбарова // Вопросы музыкознания. Вып. II. Ташкент, 1971. С. 95—116.

<sup>9</sup> Гафурбеков Т. О народно-национальных источниках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР. М., 1981. С. 224—243.

<sup>10</sup> Красуцкая Л. Принципы формообразования в квартетах Б. Гиенко. Ташкент: Рук. (Архив Ташкентской государственной консерватории), 1967.

## Глава I

### ИСТОРИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ЗАРОЖДЕНИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ В УЗБЕКИСТАНЕ. ПЕРВЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ ОПЫТЫ (20—30-е ГОДЫ)

Одной из важнейших предпосылок зарождения камерно-инструментальной музыки в Советском Узбекистане является богатая и древняя традиция музыкального инструментализма. Издавна здесь получили распространение разнообразные музыкальные инструменты, нередко объединяемые в ансамбли<sup>1</sup>, которые были неотъемлемой частью празднеств и обрядов народов, населявших территорию Узбекистана, Таджикистана и Туркмении.

О древнем происхождении музыкальных инструментов, их роли в средневековом обществе свидетельствуют археологические находки и письменные источники. Значительную ценность представляют также сохранившиеся до наших дней настенные изображения музыкантов и инструментов в древних памятниках Хорезма<sup>2</sup>. Во дворце хорезмских правителей Топрак-кала среди росписей, украшавших стены зала, обнаружено изображение арфистки (III в. н. э.).

Большой интерес вызвал у исследователей фриз Айртамского святилища (I—II в. н. э.) близ Термеза. На нем запечатлен целый ансамбль музыкантов, играющих на авлосе, арфе, лютне, бочковидном барабане и на инструменте типа кимвал<sup>3</sup>. Эта находка свидетельствует о том, что уже тогда в ансамбль включались отдельные инструменты различных групп струнных, духовых и ударных. Неопровержимым доказательством широкого распространения в Средней Азии музыкальных инструментов явилось большое количество терракотовых статуэток музыкантов и музыкантш с лютнями, флейтами, барабанами и другими инструментами (I в. до н. э. — III в. н. э.)<sup>4</sup> из Афрасиаба.

<sup>1</sup> Садоков Р. Среднеазиатские ансамбли // Музыка народов Азии и Африки. Вып. II. М., 1973. С. 187.

<sup>2</sup> Толстов С. П. Древний Хорезм. М., 1948.

<sup>3</sup> Массон М. Е. Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Ташкент, 1933. С. 12.

<sup>4</sup> Мешкерис В. А. Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории. Вып. II. Ташкент, 1954. С. 90; Вызго Т. С. Афрасиабская лютня // Из истории искусства Великого города. Ташкент, 1972. С. 269—297.

Много нового в изучении музыкальной культуры прошлого открывает тореvтика (изделия из серебра). На серебряных блюдах встречаются изображения различных ансамблей, в которых лютия сочетается с гобоем или флейтой Пана и арфой. На хорезмском (так называемом аниковском) серебряном блюде (V—VII в. н. э.) воспроизведена сцена осады замка с многочисленными фигурами людей и ансамбля музыкантов (возможно жрецов), играющих на семи рогообразных трубах<sup>5</sup>.

Ученые находят все новые свидетельства бытования музыкальных инструментов в Средней Азии. Так, таджикским археологом В. А. Раповым обнаружены наскальные рисунки рубабов.

Развитость музыкального инструментария и, соответственно, инструментальной музыки, подтверждают трактаты средневековых ученых — Фараби, Ибн Сины, Дарвиша Али, в которых описываются инструменты, их классификация. В трактатах упоминаются струнные, щипковые, духовые и ударные инструменты<sup>6</sup>, говорится об их сочетаниях для совместной игры. Немецкий ученый Б. Бахман на основе своих исследований пришел к выводу, что в X в. инструментальная музыка как самостоятельный вид искусства со сложившимися формами музицирования (сольная и ансамблевая) получила развитие в Туркестане, Хорезме и Хорасане, тогда как у арабов музыкальные инструменты использовались главным образом для аккомпанемента<sup>7</sup>.

Широкое отражение инструментально-ансамблевое исполнительство нашло в среднеазиатской и иранской миниатюрной живописи и литературе XV—XVII вв.<sup>8</sup> Миниатюры из сочинений Фирдоуси, Низами, Навои иллюстрируют бытование разнообразных ансамблей. Наиболее типичны составы: уд, флейта и дойра, или арфа с дойрой.

Большое внимание музыке, в частности инструментальной, уделял Алишер Навои. Так, в трактате «Мажелис ѓн нафоис» («Собрание утонченных») поэт пишет о выдающихся музыкантах, играющих на нескольких инструментах, а одну из глав трактата «Махбуб ул қулуб» («Возлюбленный сердце») посвящает вопросам вокального и инструментального исполнительства. Музыкальные инструменты рассматриваются здесь с точки зрения их эмоционального воздействия на слушателя<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусств Узбекистана. М., 1965. (табл. 123).

<sup>6</sup> Музыкальная эстетика стран Востока. М., 1967. С. 259, 303, 318.

<sup>7</sup> Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов // Музыка народов Азии и Африки. Вып. II. М., 1973. С. 353—354.

<sup>8</sup> Вызго Т. С. Музыкальные инструменты и их отражение в миниатюрах рукописей XIV—начала XVI вв. // Общественные науки в Узбекистане. 1969. № 8—9. С. 70—78.

<sup>9</sup> Алишер Навои. Соч. Т. IX. Ташкент, 1970. С. 27—29; Баймухамедова Н. Навои о музыке // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972. С. 279—385.

Богатые многовековые традиции инструментального исполнительства бережно сохранены народом. Русские этнографы и путешественники, посетившие Среднюю Азию в XIX в., подчеркивают исключительную любовь местных жителей к музыке, в частности к инструментальной. «Как и киргизы, узбеки питают большую любовь к музыке и поэзии: музыкальные инструменты (дutar и кобыз) можно встретить почти в каждом доме...», — писал известный исследователь Туркестанского края В. И. Массальский<sup>10</sup>. В конце прошлого века в Туркестанском крае существовало несколько очагов музыкальной культуры, среди которых выделялась Бухара.

Народное исполнительство получило невиданный размах после Великой Октябрьской социалистической революции. Музыканты выступали в рабочих клубах, на предприятиях, в учреждениях, на митингах. Они принимали участие в Декаде узбекского искусства в Москве (1937), во всесоюзных конкурсах, совершали гастрольные поездки по стране.

Как было сказано ранее, узбекскому музыкальному искусству известно ансамблевое музицирование: пение в сопровождении ансамбля, а также игра на инструментах как самостоятельная форма коллективного исполнения. Типы ансамблей многочисленны. Но при всем многообразии сочетаний отдельных инструментов в основе их лежат закономерности, обусловленные общественной функцией музыки и местом исполнения. Для семейных праздников, устраиваемых в закрытом помещении, привлекаются инструменты мягко звучащие: най, гиджак, танбур и дойра; иногда включаются рубабы и дутары, сафаиль, кошик. На городских площадях и улицах в праздники используются инструменты, обладающие яркой звучностью и силой: один-два сурная, нагора, несколько дойр и один-два карная. Обязательные участники исполнения макомов — танбур и дойра<sup>11</sup>. Другие инструменты могут варьироваться. Например, в инструментальном разделе макома (Мушкилот) могут участвовать танбуры, гиджак, буламан и дойра.

Каждый инструмент в ансамбле в силу своих конструктивных возможностей способен варьировать мелодию. В партиях танбура, дутара возникают элементы простейшего многоголосия. Дойра же, будучи членом большинства ансамблей, обладает редким для ударных свойством дифференцировать высоту и динамику, зависящую от способа извлечения и места удара. Различие ритмических рисунков дойры и других инструментов создает своеобразный

<sup>10</sup> Туркестанский край. Сост. В. И. Массальский. Россия. Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга / Под ред. В. П. Семенова-Тян-Шанского. Т. XIX. СПб, 1913. С. 382.

<sup>11</sup> О разновидностях ансамблей см.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972. С. 218; Он же. К проблеме об инструментальных ансамблях // Проблемы музыкального фольклора народов СССР. М., 1973. С. 300.

«полифонический фон» (выражение Е. Е. Романовской). Таким образом, дутар, танбур, а также дойра обогащают многоголосную палитру ансамбля, вносят элементы многоголосия.

Разнообразие узбекских народных ансамблей, богатые традиции исполнительства создали благоприятную почву для возникновения в Узбекистане различных жанров современной инструментальной музыки, в том числе камерно-ансамблевой. В формировании нового типа ансамбля, как и любого жанра современного профессионального искусства, важную роль сыграла вся монодическая культура прошлого, включая фольклор и профессиональную музыку устной традиции во всем многообразии жанровых форм.

Историческое развитие жанров монодической культуры характеризуется их взаимосвязью и взаимовлиянием. В самой народной музыкальной практике отсутствует резкое разделение вокальной и инструментальной музыки. Их объединяет интонационный и ладовый строй, метроритмика, принципы формообразования<sup>12</sup>. Однако инструментальная музыка обладает и своеобразием.

Узбекскую инструментальную традиционную музыку представляют пьесы, являющиеся вариантами вокальных произведений, а также самостоятельные, сочиненные для данного инструмента или инструментального ансамбля<sup>13</sup>. Примечательно, что пьесы первой группы не копируют первоисточник. Обычно это значительно откорректированный вариант, зависящий от диапазона, технических возможностей инструмента. Существенно может измениться и характер музыки, особенно в мелодиях для сурнай, ибо он не сопровождает пение в чем убеждает сопоставление вариантов мелодии «Сарахбор» из макома «Наво» и «Наво» для сурнай<sup>14</sup>.

Самостоятельные инструментальные пьесы более развиты, отличаются большим объемом; иногда даже имеют циклическое строение («Шодидена», «Кўштор») <sup>15</sup>. В них ярче выражаются инди-

<sup>12</sup> Об особенностях музыкального языка узбекской монодии см.: Белаяев В. М. Ритмика узбекской народной музыки // Рукописный фонд Института искусствознания им. Хамзы. Ташкент, 1941; Кон Ю. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979; Виноградов В. Музыка Советского Востока от унисона к полифонии. Очерки. М., 1968; Галицкая С. П. О роли переменности в формообразовании узбекской монодии // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973. С. 9—22; Она же. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1979; Она же. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972. С. 315—329 и др.

<sup>13</sup> Подробнее об этом см.: Акбаров И., Кон Ю. Предисловие // Узбекская народная музыка. В 9 т. Собрал и записал Юнус Раджаби / Под ред. Акбарова И. Т. III. Ташкент, 1959. С. XXXV—XXXVI.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972. С. 267—270, 294—300.

видуальные особенности инструментальной музыки, причем не столько в ладовых, метроритмических закономерностях, сколько в структурных, фактурных и тембровых свойствах. Специфические черты выявляются в зависимости от жанра пьесы и возможностей инструмента. Богато орнаментированы мелодии для духовых, в особенности сурнай, партии которого техничны, могут быть насыщены не свойственными вокальной музыке скачками, возникающими нередко внутри мелодических построений<sup>16</sup>:

1.

Соп. тобо

Сурнай

Бағнай

Дойра

Показательна также мелодия для сурнай «Турки хусайний»<sup>17</sup>. Обильно орнаментированная, она содержит скачки на чистую квинту, большую сексту в середине мелодических построений и на большую септиму в начале построения. В пьесах для сурнай преобладает постепенное движение, распевность.

Метроритм — один из первоэлементов узбекской народной музыки<sup>18</sup>. Его богатство и разнообразие во многом предопреде-

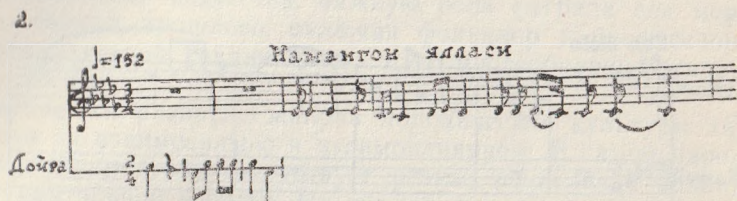
<sup>16</sup> Пример заимствован из кн.: Узбекская народная музыка. Ташкент, 1959. Т. III. С. XVI.

<sup>17</sup> См. Приложение. В кн.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972. С. 285.

<sup>18</sup> Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. Ташкент, 1978; Бочкарева О. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана, М. 1972. С. 276—296.

ляются важной ролью танцевального жанра в быту узбеков. Большую значимость обретает ритмическое начало в ансамблях и, конечно, в партиях ударных инструментов, в первую очередь — дойры.

Партии дойры представляют собой чередование усулей — ритмоформул — от простых до очень сложных по объему<sup>19</sup>, особенно в макомах. Сочетание ритмических фигур в ансамблях образуют полиритмию, а в отдельных случаях и полиметрию<sup>20</sup>:



Важное свойство традиционной инструментальной музыки — наличие элементов многоголосия. На щипковых инструментах можно извлекать двух-трехзвучные сочетания. На эту особенность впервые указала известная исследовательница узбекской музыки Е. Романовская. «Хивинские макомисты, — пишет она, — задевают время от времени пустые струны танбура (вторую и третью), в результате чего возникают секундовые или квартовые созвучия»<sup>21</sup>. Зачатки многоголосия, в частности ленточного и бурдонного, отмечаются в пьесах для танбура, домбры и дутара<sup>22</sup>:



<sup>19</sup> См.: Ритмы дойры // Сборник записей узбекских усулей. Сост. И. Акбаров. Ташкент, 1952; Узбекская инструментальная музыка // Сборник записей узбекского фольклора. Сост. К. Алимбаева, Ф. Кароматов. Ташкент, 1955; Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972. С. 18—42, 255—265.

<sup>20</sup> Там же. С. 28.

<sup>21</sup> Романовская Е. Е. Хорезмская классическая музыка. Ташкент, 1939. С. 137.

<sup>22</sup> Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972. С. 301—302. Запись Романовской; Коральский А. Я. Полифония в музыкальном наследии узбекского народа и в творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат дис... канд. искусствоведения. Ташкент, 1970.

Менее часты в них имитации, подголоски. Редкий пример контрапунктического многоголосия в ансамбле «Хақ обло» (обрядовая музыка суннат туй). Он образован двумя самостоятельными мелодическими линиями, рожденными двуплановостью обрядового ритуала:<sup>23</sup>



В основе формообразования инструментальной музыки (как и вокальной) лежит повторность и вариантность. Особенно характерна вариантность по типу прорастания (термин В. Протопопова), предполагающая свободу развертывания мелодического материала. Однако, несмотря на свободу развития мелодической горизонтали, «последования мотивов всегда логичны, а их соединения органичны и естественны»<sup>24</sup>. Чрезвычайно жесткие логические правила присущи инструментальным формам макомов. Здесь нередко действуют математические законы, определяющие формообразование инструментальных частей циклов<sup>25</sup>.

Различные музыкальные жанры и формы музицирования, характерные средства выразительности, откристаллизовавшиеся в узбекской монодической музыке и сохранившиеся до наших дней, были взяты на вооружение композиторами и стали, по выражению Б. В. Асафьева, «жизненными токами» для создания современных многоголосных произведений. Эта связь с наследием прошлого прослеживается в последующих главах исследования, содержащих анализ камерно-инструментальных произведений композиторов Узбекистана.

<sup>23</sup> См. Описание обряда суннат туй и музыкальное приложение в кн.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972. С. 176, 228.

<sup>24</sup> Бочкарева О. Некоторые закономерности мелодики узбекской народной инструментальной музыки // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Вып. II. Ташкент, 1969. С. 53.

<sup>25</sup> Плахов Ю. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома. Автореферат дис... канд. искусствоведения. Ташкент, 1974.

Другая весьма важная предпосылка возникновения в Узбекистане нового типа ансамбля связана с традициями европейской культуры, в частности русской. Еще в период присоединения Средней Азии к России (последняя четверть XIX в.) в городах Туркестанского края появляются любительские музыкально-театральные кружки и среди них первые ансамбли европейской традиции<sup>26</sup>. Инициатором создания одного из первых в Ташкенте любительских кружков (1870) был военный капельмейстер А. Эйхгорн, чья плодотворная деятельность оставила заметный след в музыкальной культуре Туркестанского края<sup>27</sup>. Разносторонне образованный музыкант (играл на виолончели, альте и фортепиано), он был незаменимым участником ансамблей. Струнный квартет (Эйхгорн — I скрипка, Сахаров — II скрипка, Аидов — альт, Никитин — виолончель) часто играл в доме Никитинова, доктора по профессии<sup>28</sup>. Его участники исполняли квартеты, трио, скрипичные и виолончельные сонаты Бетховена, Моцарта, Гайдна и др.

В предреволюционные годы в любительских концертах принимал участие Н. Н. Миронов<sup>29</sup>. В 1904 г., как вспоминает С. М. Хачатуров<sup>30</sup>, Н. Н. Миронов организовал в Ташкенте выступления трио. В Коканде, еще в 1898 г., силами местного музыкального общества были исполнены романсы в сопровождении фортепиано и виолончели. Сам Миронов играл скрипичные пьесы<sup>31</sup>.

В 1904 г. открылся кружок любителей симфонической и камерной музыки (руководитель Михалек)<sup>32</sup> в Ташкенте. На вечерах камерной музыки звучали классические произведения, в частности струнные квартеты Моцарта и квинтет Аренского. В ансамблях участвовали: Корнилович — I скрипка, Фишер — II скрипка, Берсон — альт, Д. Крутик — виолончель, Ливенсон — фортепиано. В доме Михалека собирался квартет, состоявший из Е. А. и О. А. Рыжиковых (I и II скрипки), М. А. Насибова (флейта), В. В. Карноухова (кларнет). Камерным музицированием занимались и на квартире И. Г. Фридмана, основоположника стоматоло-

<sup>26</sup> См.: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 61; Векслер С. Прогрессивное значение присоединения Средней Азии к России для развития музыкальной культуры среднеазиатских народов//Вопросы музыковедения. Вып. II. Ташкент, 1971. С. 5—12.

<sup>27</sup> См.: Беляев В. А. Музыкально-этнографическая работа А. Ф. Эйхгорна в Узбекистане//Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963. С. 5—24.

<sup>28</sup> В ряде случаев указывается лишь фамилия, так как не все инициалы удалось восстановить.

<sup>29</sup> Н. Н. Миронов — музыкант, этнограф и композитор.

<sup>30</sup> С. М. Хачатуров — режиссер-любитель.

<sup>31</sup> Приводимые сведения почерпнуты из рукописного фонда Института искусствознания им. Хамзы. См.: Материалы к истории узбекской музыки (записи бесед Т. С. Вызго со старейшими ташкентскими музыкантами — С. Чернявским, Кутитонским), а также воспоминания С. И. Вонсовской.

<sup>32</sup> Михалек, бывший дирижер Императорских театров в Петербурге.

гической клиники в Узбекистане; у пианистки С. И. Вонсовской, постоянно выступал струнный квартет, трио или квинтет — у директора кадетского корпуса В. Н. Коха. По воспоминаниям С. Вонсовской, участниками этих ансамблей были П. И. Ульянов — скрипач, преподаватель музыки в реальном училище, И. Тихай, Д. Крутик — виолончелисты, В. Варгунин — скрипач, А. Беляев — виолончелист (прокурор), Фрей — скрипач (чиновник). На фисгармонии играл Фрейман.

С. И. Вонсовская упоминает и других музыкантов из любительских ансамблей: альтиста Тройнина, скрипачей Дружкина и У. Л. Мальца, пианистку В. А. Чернецкую. Скрипач Кутитонский рассказывал об ансамбле, в который, кроме него, входили Р. Буковец (виолончель), Л. Шварц (фортепиано), исполнявший в числе других произведений переложенный для трио похоронный марш из фортепианной сонаты си-бемоль минор Шопена и Анданте из Пятой симфонии Чайковского.

Сохранились также сведения о концертах в военном собрании, в частности, о фортепианном трио с участием пианистки Мельниковой. Огромное впечатление оставили концерты талантливого скрипача Ю. А. Шефферлинга и пианистки Карцевой (1900), на которых звучали произведения Чайковского, Грига, Рубинштейна, Венявского и др. С 1914 г. в Ташкенте начинается исполнительская деятельность замечательной бельгийской скрипачки Корин Корен; вместе с пианисткой С. И. Вонсовской она часто выступала на вечерах камерной музыки<sup>33</sup>.

В дореволюционные годы слушательская аудитория была ограничена наиболее состоятельной частью русского общества. Огромные социально-экономические и культурные преобразования, обусловленные Великим Октябрем, открыли новые широкие горизонты для развития музыкального искусства. Оно становится достоянием народных масс, а его проводниками — многочисленные самодеятельные и профессиональные музыкальные коллективы. В проводимых после революции лекциях-концертах часто участвовали такие выдающиеся музыканты, как пианист В. Буюкли, скрипачка Корин Корен, о которой М. Н. Кулябко-Корецкий писал: «...Замечательный художник и виртуоз, подобно которому не скоро дождется Туркестан»<sup>34</sup>.

Значительное место в концертных программах начинают занимать камерные вокальные и инструментальные произведения. Уже в 1918 г. был организован струнный квартет имени Корин Корен, «объявивший целую серию камерных вечеров старинной музыки»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Корин Корен, ученица Изаб, окончила Брюссельскую консерваторию; приехала в Ташкент вместе с мужем, возглавившим бельгийскую компанию по устройству трамвая.

<sup>34</sup> Цит. по кн.: Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 104.

<sup>35</sup> Искусство и культура Туркестана. 1918. № 1. С. 14.



В том же году при Туркестанской народной консерватории создаются струнный квартет и трио, часто выступавшие с концертами. Появление профессиональных ансамблей, их успешные выступления, говорят о возросшем интересе слушателей к инструментальной музыке.

Послеоктябрьские годы отмечены более широким распространением камерно-инструментального исполнительства. Но связанное с домашним музицированием, оно по-прежнему ограничивалось в основном средой русской интеллигенции. По свидетельству преподавателей Ташкентской консерватории В. Беленького, Р. Фелицианта, во многих домах собирались любители музыки, среди которых были люди разных профессий. Например, известный в городе хирург Г. Ильин играл на виолончели, топограф Х. Афанасьев и инженер Кузьмин-Терентьев — на скрипке, физик В. Мальцев — на альти. По инициативе профессора геофизики Е. А. Чернявского, человека разносторонних способностей, возник струнный квартет, впоследствии выступавший в Доме ученых. В него входили Г. Ильин, юрист А. Грузо. В разное время в квартете участвовали В. Беленький, Р. Фелициант. Страстным любителем камерного музицирования был ранее упоминаемый профессор И. Фридман, закончивший Парижскую консерваторию по классу скрипки.

В 30-е годы активизируется деятельность профессиональных коллективов, которые создавались при учебных музыкальных заведениях, радио, филармонии<sup>36</sup>. На протяжении трех лет (1934—1937 гг.) в областях Узбекистана концертировал струнный квартет студентов музыкального училища (В. Беленький, И. Азикович, Т. Хованский, А. Шмидт). В его исполнении впервые прозвучали обработки народных узбекских песен для струнного квартета К. Абдуллаева.

В 1936 г. при Комитете радиосообщения было организовано фортепианное трио в составе: Е. Лебедева (фортепиано), Р. Фелициант (скрипка), В. Рылло (виолончель). Часто по радио в исполнении Лебедевой и Фелицианта звучали сонаты русских и зарубежных композиторов. Классический репертуар постепенно расширялся за счет произведений узбекских композиторов, чаще всего небольших пьес и переложений. Исполнительская деятельность этого ансамбля получила большой общественный резонанс.

При Ташкентской консерватории в 1939 г. возникло фортепианное трио: В. Артемьев (скрипач), Г. Васильев (виолончелист), Н. Яблоновский (пианист). Высокий профессиональный исполнительский уровень ансамбля снискал ему признание слушателей. Ежегодно в течение нескольких лет он выступал с концертами в малом зале Московской консерватории<sup>37</sup>. В 30-х годах Ташкент

<sup>36</sup> Ташкентская государственная консерватория и Узбекская государственная филармония были открыты в 1936 г.

<sup>37</sup> Эти факты сообщила автору доцент Ташкентской консерватории Л. А. Мальмберг.

посетили квартеты имени Глазунова и имени Комитаса, концерты которых пользовались большим успехом.

Репертуар как любительских, так и профессиональных ансамблей Узбекистана был преимущественно классический. Програнда русской и зарубежной музыки в республике способствовала росту национальной музыкальной культуры, расширению эстетического кругозора слушателя.

Таким образом, уже на раннем этапе формирования музыкального искусства Советского Узбекистана инструментальное музицирование развивалось по двум руслам: первое было связано с многовековой традицией узбекского фольклора, второе — с проникновением русской культуры. Эти два потока развивались как бы параллельно, почти не перекрещиваясь. Лишь постепенно в произведении, исполняемые узбекскими ансамблями, стали проникать интонации русской музыки и ритмоинтонационные обороты европейских жанров (марш, вальс). Современная тематика, новые тексты, а также революционные песни Хамзы Хаким-заде Ниязи определили дальнейшее развитие традиционных народных мелодий. В свою очередь, программы концертов русских исполнителей пополняются обработками народных песен, инструментальных пьес. На материале узбекской монодии зарождается профессиональное композиторское творчество.

\* \* \*

Ранние образцы произведений для камерного ансамбля относятся к концу 20-х—началу 30-х годов. Авторами их были К. Абдуллаев, В. Успенский, Д. Мацуцин. К. Абдуллаевым в 1929 г. созданы первые пьесы для струнного квартета — «Савти муноджот» и «Мухайяр». В своих ранних опытах композиторы руководствовались приемами, сложившимися в обработках узбекских народных песен 20-х годов, в частности, в пьесах для симфонического оркестра В. Успенского (1922), впоследствии вошедших в сюиту «Четыре мелодии Средней Азии» (1934)<sup>38</sup>. «Я лично, писал композитор, — подходу к гармонизации узбекской музыки, избегал всячески нашего классического трезвучия и старался эту терцию аккорда как-то вуалировать или какими-нибудь случайными сочетаниями с аккордами на побочных ступенях, или давать пустые квинты, заполняя их какой-нибудь ритмической фигурой, или чем-нибудь в этом роде»<sup>39</sup>.

«Савти муноджот», по существу, — первый опыт гармонизации отрывка из макама, точнее его «распределения на голоса струнного квартета»<sup>40</sup>. Пьеса представляет собой старинную свадебную

<sup>38</sup> Подробнее о сюите см. в кн.: Вызго-Иванова И. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. Л.; М., 1974. С. 11.

<sup>39</sup> Цит. по кн.: Пеккер Я. Б. В. Успенский. Ташкент, 1959. С. 174—175.

<sup>40</sup> К. Абдуллаев под руководством преподавателя этнографических курсов ГИМНа И. М. Шишова сделал 16 обработок узбекских народных песен для фортепиано, положительно оцененные А. В. Никольским. (См.: Заметка и отрыв. Рукописный фонд Института искусствознания им. Хамзы. Абдуллаев К. Савти муноджот. Ташкент, 1937; Абдуллаев К. Мухайяр. Ташкент, 1937).

мелодию печального характера. У узбеков бытует несколько вариантов муноджат — вокальных и инструментальных. Взяв за основу один из инструментальных вариантов, композитор сохраняет его интонационно-ладовые и метроритмические особенности. Мелодия в ансамбле находится почти все время в верхнем голосе как бы «на поверхности». Автор насыщает партию первой скрипки форшлагами, приближая ее к народной манере исполнения:

5.

**Adagio**

Мелодия гармонизуется параллельными квартовыми или кварто-квинтовыми созвучиями, напоминающими элементы народного инструментального многоголосия. Секстовые и терцово-секстовые сочетания встречаются редко, еще более редки секундово-септимовые интервалы, которые создают здесь скорее колористический эффект.

В «Савти муноджот» обозначилась тенденция к полифонизации фактуры, больше проявившаяся в ритмической индивидуализации, чем в интонационной. Фрагменты пьесы содержат элементы ритмического варьирования (в виде репетиций), свойственные народной инструментальной музыке, а также полифонический прием (вертикально-подвижной контрапункт октавы).

6.

Полифоническая трактовка фактуры в частности, прием имитаций, характерен и для пьесы К. Абдуллаева («Мухайяр», обработанной аналогично «Савти муноджот» см. рис. 6).

В начале 30-х годов появилась «Узбекская народная песня» для флейты, кларнета и фортепиано Д. Мауцина<sup>41</sup>, мелодия которой заимствована из фольклорных записей В. Успенского. В пьесе<sup>42</sup> имеются все приметы ранних образцов ансамблевой музыки: мелодия ее неизменна, поручается самому высокому инструменту (флейте), в партии кларнета возникают подголоски к теме, а фортепиано образует гармонический фон: органнй пункт тоники, в среднем голосе — мелодически варьируемое остинато, верхний голос дублирует народную песню или контрапунктирует ей. В гармонизации терцовый тон избегается; органнй пункт тоники на протяжении всей пьесы вуалирует функциональность:

7

Узбекская народная песня

Легко, четко

<sup>41</sup> Д. Д. Мауцин — композитор из Казахстана, работавший в 30-е годы в Ташкенте. На его опыты в области гармонизации узбекской народной мелодии оказал влияние В. Успенский. См.: Воспоминания Д. Мауцина об



Одна из примечательных обработок 30-х годов — «Чаманда гуль» («Цветок на лугу») В. Успенского. Все в ней интересно: и необычный состав ансамбля<sup>43</sup> (два женских голоса — сопрано, альт, виолончель, фортепиано и дойра), и введение национального инструмента в европейский состав, и имитация дутарной фактуры с помощью фортепиано (бурдонное многоголосие). Оригинален и ритмический рисунок ансамбля: здесь налицо усуль, его варьирование и полиритмия. Гармонизована песня преимущественно кварттовыми, квинтовыми или квартто-квинтовыми созвучиями. На слабых долях возникают терцовые и секстовые созвучия, иногда септаккорды, квартто-квинтовые аккорды, обогащенные секундами, не только обостряют звучание, но и отражают ладовые свойства узбекской музыки (ее квартто-квинтовую и секундовую переменность), элементы инструментального многоголосия и фоническую характерность.

В вокальную партию композитор осторожно вводит двухголосие: пение в кварту и в секунду (при помощи проходящего звука). Однако пение в кварту и квинту представляется недостаточно естественным. Не случайно этот опыт не получил дальнейшего развития. Видимо, автор исходил из специфики фактуры дутарных пьес, что противоречит вокальной природе народного мелоса.

Впервые в камерном ансамбле приобретает столь важное значение фактура. Фактурные преобразования (варьирование припева) в обработке В. Успенского углубляют содержание первоисточника. Вступление и заключение, построенные на материале народной песни, придают всему произведению цельность и завершенность. Изложенное выше отражает творческие поиски композитора, его стремление подчинить все средства музыкальной выразительности раскрытию содержания народной мелодии и характерного колорита узбекской музыки.

В 1940 г. был опубликован сборник «Пьесы для скрипки, кларнета и фортепиано», составленный из работ студентов Ташкентской консерватории. Во введении, предпосланном сборнику, отмечалось, что большинство молодых композиторов пришло в консерваторию лишь с познаниями в области игры на национальных инструментах. Перед ними стояли задачи овладения простыми формами многоголосия. Назначение пьес было инструктивным, восполняющим в какой-то мере отсутствие педагогического репертуара. Новое, привнесенное в них — это авторский тематизм. Студенты И. Хамраев, С. Тахалов, Т. Джумаев и другие пытались освоить средства европейской гармонизации. Далекое не всегда это удавалось. Зачастую пьесам не хватало естественной логики

В. А. Успенском. Материалы к истории узбекской музыки. Рук. Института искусствознания им. Хамзы. Ташкент. 1980.

<sup>42</sup> Мацуцин Д. Узбекская народная песня для флейты и кларнета в сопровождении фортепиано. М., 1933.

<sup>43</sup> Успенский В. А. Чаманда гуль. М., 1934. В данном издании партия дойры воспроизводится с помощью фортепиано.

музыкального мышления и взаимосвязанности различных компонентов. Однако важен сам факт появления сборника пьес, основанного на авторском тематизме.

Анализ ранних опытов позволяет заключить, что камерно-инструментальная ансамблевая музыка в Узбекистане зародилась на почве богатых традиций узбекской монодии, в частности народного инструментализма, и освоения достижений европейской культуры, в первую очередь русской. Взаимодействие музыкальных культур разных народов способствовало возникновению многоголосных ансамблей. Первые опыты в этом жанре свидетельствовали о формировании в республике инструментальной ансамблевой музыки. Важнейшая тенденция данного процесса — поиски органичного соединения народной мелодии с ее многоголосной фактурой. С этой же целью уже на раннем этапе становления камерного жанра композиторы обратились к национальной музыкальной лексике, к тем ее элементам, которые лежали «на поверхности» (введение характерного ритмического рисунка, тембра народного инструмента, или дутарного двухголосия). В гармонизации они отталкивались главным образом от народного инструментального двухголосия.

Впоследствии практика показала, что это не единственный путь. Более перспективным оказалось развитие ладовых оборотов народной музыки и выведение многоголосия из самой мелодики, будь то вокальной или инструментальной. Однако на том этапе осторожность композиторов была не случайной: учитывался разрыв между опытом слуховых представлений слушателя и уровнем европейского композиторского письма. Такой подход к решению проблемы формирования новых жанров профессиональной музыки был оценен положительно<sup>44</sup>. Более того, многие средства, тогда лишь слегка намеченные, были взяты на вооружение и творчески разработаны композиторами на новом этапе развития узбекского музыкального искусства.

<sup>44</sup> Богоявленский С. Н. Принципы обработки узбекских народных песен // Пути развития узбекской музыки. М.; Л.: Искусство, 1946. С. 96—104.

## Глава II

### ПУТИ СТАНОВЛЕНИЯ УЗБЕКСКОГО КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ (40—50-е ГОДЫ)

В годы Великой Отечественной войны Узбекистан жил общими интересами всей Советской страны. Для укрепления экономики республики и восстановления эвакуированных предприятий народ мобилизовал все свои силы — творческие и физические. Несмотря на трудности военных лет, культурная жизнь достигла большого подъема, что послужило толчком для дальнейшего развития музыкального искусства.

Во время войны была организована Академия наук УзССР, открыт Ташкентский институт театрального искусства, восстановлен Научно-исследовательский институт искусствознания. Деятели литературы и искусства жили напряженной творческой жизнью. Рождались произведения, проникнутые высоким патриотизмом верой в победу советского народа.

Значительно активизировалось и творчество композиторов Узбекистана. Они создавали сочинения различных жанров: оперы, симфонии, камерные вокальные и инструментальные сочинения. Особое значение приобрела массовая песня. В первые же годы Отечественной войны было написано 200 маршей и оборонных песен<sup>1</sup>. В музыкальную жизнь республики включились эвакуированные музыканты Ленинградской, Киевской консерваторий. Они выступали перед воинами Советской Армии на фронте и в тылу — в госпиталях или в формирующихся частях. В течение четырнадцати месяцев объезжала различные фронты концертная бригада преподавателей и студентов Ленинградской консерватории, руководимая А. Меровичем<sup>2</sup>.

В новых условиях инструментальный ансамбль оказался особенно мобильным, способным к выступлению в необычной обстановке. Не удивительно поэтому широкое распространение ансамблей самых различных составов. Вместе с актерами, танцовщица-

<sup>1</sup> См.: Будни советских композиторов // Известия. 13 ноября. 1941.

<sup>2</sup> См.: История музыки народов СССР. В 5 т. М., 1972. Т. III. С. 453.

ми, певцами они систематически выступали перед воинами Красной Армии<sup>3</sup>.

Ленинградская консерватория постоянно проводила в Ташкенте вечера симфонической и камерной музыки. Большим успехом пользовался квартет им. Ауэра, в концертах которого звучала не только классическая музыка, но и новые произведения, созданные в Узбекистане. В их числе «Пьеса» и «Сюита» на узбекские темы Л. Штрейхер.

Развитию камерной музыки способствовали также студенты композиторского факультета Ташкентской консерватории. Создание инструментальных ансамблей входило в обязательные курсовые требования. Среди ранних произведений студентов консерватории — «Пьеса» И. А. Акбарова, «Анданте» Ю. Николаева, «Фуга» Б. Гиенко для струнного квартета; Соната для скрипки и фортепиано, Секстет для струнного квартета, гобоя и фортепиано И. Акбарова; Струнный квартет Г. Кадырова, «Две пьесы» для скрипки, фортепиано и бубна А. Халикова. В концертах, где исполнялись эти произведения, принимали участие квартет им. Ауэра, гобоист Я. Куклес, пианист Н. Яблоновский и квартет студентов Ташкентской консерватории.

Интерес к ансамблевой музыке настолько возрос, что возник вопрос о создании в республике стабильного коллектива. В 1944 г. по инициативе М. Криворучко был организован первый такой ансамбль — струнный квартет при Комитете радиофикации УзССР в составе: Р. Фелициант, М. Криворучко, Н. Гринберг, В. Рылло. С ним часто выступали известные певцы: Х. Насырова, Н. Ахмедова, Д. Муллокандов<sup>4</sup>.

Квартет занялся пропагандой узбекской музыки. На первых порах М. Криворучко делал переложения арий из опер «Бурани» М. Ашрафи и С. Василенко, «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова. Им же были сделаны обработки отдельных частей макома «Наво», составлены сюиты из музыки к драматическим спектаклям. За небольшое время репертуар ансамбля пополнился произведениями Г. Мушеля, И. Акбарова, Б. Гиенко, М. Ашрафи, С. Юдакова и других композиторов республики.

С 1948 г. состав квартета неоднократно менялся. Сначала в нем играли Н. Е. Повер, М. А. Криворучко, А. Л. Рутберг, А. С. Веденский, позже — Н. Е. Повер, Г. Фельдгун, А. Рутберг, Г. Вострем. Ансамбль выступал в концертных залах филармонии, консерватории, Доме союза композиторов, Доме ученых. Он принимал участие в Декаде узбекского искусства в Москве (1959), в съездах композиторов Узбекистана и пленумах Союза композиторов республики. В репертуаре коллектива, помимо русской и

<sup>3</sup> Показательно описание одного из концертов на передовой линии: «В другой раз струнный квартет, занимавший много места, взобравшись на пеньку, играл, чтобы дать возможность выступать участникам балета» (Миньков М. Артисты на передовой линии // Правда Востока. 1944. 22 июля).

<sup>4</sup> С 1953 г. квартет был переведен в ведение Узбекской государственной филармонии.

зарубежной классики, почетное место занимала узбекская музыка. В 1952 г. состоялся тысячный концерт квартета. Столь знаменательное событие было отмечено в прессе<sup>5</sup>. Все это стимулировало творческую инициативу композиторов. Если за предшествующий период было создано несколько камерно-инструментальных пьес, то в 40—50-е годы появились десятки произведений различных форм и жанров. Это песни для голоса в сопровождении струнного квартета (Т. Садыков, Х. Изамов, М. Ашрафи, С. Юдаков), танцевальная музыка (Т. Садыков, М. Ашрафи), сюиты для струнного квартета (С. Бабаев, Т. Сабитов, М. Левиев, С. Юдаков), Фортепианное трио М. Бурханова. Тогда же созданы струнные квартеты Ф. Назарова, Г. Кадырова, Т. Сабитова, М. Канцельсона,<sup>6</sup> И. Хамраева, Ю. Николаева, И. Акбарова. Последний — автор также Трио для скрипки, кларнета и фортепиано.

В развитии камерной музыки этих лет велика роль Г. Мушеля<sup>7</sup>. Особенно привлекают «Пять пьес» на узбекские темы для скрипки, виолончели и фортепиано (1942), «Сюита» памяти Равеля для струнного квартета и фортепиано (1945), Сонатина для флейты и фортепиано (1948), Соната для виолончели и фортепиано (1950). Разнообразие видов ансамблей, их яркий музыкальный язык говорят о широте творческого диапазона композитора. Г. Мушель обогащает музыкальное искусство республики новыми средствами выразительности<sup>8</sup>.

Однако сочинения, созданные композиторами Узбекистана и рассматриваемый период, неравноценны, на многих из них лежит печать ученичества, не все инструментальные ансамбли выдержали испытание временем. Вместе с тем многочисленность произведений данного жанра свидетельствует о большом интересе, проявляемом к нему композиторами.

На первоначальном этапе развития камерной музыки преобладали фольклорные первоисточники и жанровая тематика. Ансамбли последующих лет (50-е годы) характеризуются расширением образной сферы, углублением содержания и усилением лирического начала. Народная музыка осваивается различными путями. Использовались все типы подхода к фольклорному материалу, хотя первый из них, связанный с «охранительными тен-

<sup>5</sup> Тысяча концертов струнного квартета // Советское искусство. 1952. 25 июня.

<sup>6</sup> О квартетах М. Канцельсона и Ю. Николаева см.: Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963. С. 300—301.

<sup>7</sup> Творчество Г. Мушеля занимает видное место в музыкальной культуре Узбекистана. Ему посвящены работы: Пеккер Я. Г. Мушель. М., 1966; Кузнецова Г. Творчество Г. А. Мушеля в аспекте проблемы взаимосвязей музыкальных культур братских народов. Автореферат дис. ... канд. искусств. Ташкент, 1974.

<sup>8</sup> Кроме перечисленных ансамблевых произведений, Г. Мушелем за эти годы написаны: «Детский альбом для струнного квартета и фортепиано» (1947), Соната для скрипки и фортепиано (1951), «Баллада» для струнного квартета (1950). Большинство камерных произведений композитора издано.

денциями», постепенно утрачивает свою роль. Канонизация ранее найденных приемов противоречила возросшим требованиям к художественному творчеству и могла стать тормозом дальнейшему развитию жанра. Композиторы стремятся к расширению средств музыкальной выразительности в области тематизма, гармонии<sup>9</sup>, ансамблевой фактуры. В этом плане показательны «Пять пьес» для скрипки, виолончели и фортепиано на узбекские темы Г. Мушеля<sup>10</sup>, представляющие по существу жанр художественной обработки. Автор цитирует народные мелодии целиком, лишь иногда внося незначительные коррективы, обусловленные особенностями инструментального ансамбля<sup>11</sup>. К таким изменениям относится расширение формы за счет повторов, связок или введения вступлений и заключений, а также замена одной тональности другой (по отношению к этнографической записи)<sup>12</sup>.

Все средства композитор подчиняет раскрытию содержания первоисточника. Так, в «Аспанджойман»<sup>13</sup> (№ 1), «Фаргонача» — «Ферганская» (№ 5) он подчеркивает песенное начало, в «Пахта терим» — «Сбор хлопка» (№ 2) и «Яллалашайлик» — «Повеселимся» (№ 4) — задорное, танцевальное, игривое, в «Сайера» — «Сантаец» (№ 3) — лирико-психологическое. Яркость музыкальных образов, контрастность сопоставлений, а также развернутый финал — «Фаргонача» послужили поводом для трактовки «Пять пьес» как циклического произведения.

Каков же арсенал приемов композитора? Примечательно, что Г. Мушель отказывается от «охранительных» тенденций. Он стремится найти в полифонно-гармоническом письме средства, близкие узбекской монодии, а из нее извлечь приемы для создания ансамблевой фактуры. Большое внимание уделяет композитор аккордам побочных ступеней, использует гармонию натуральных явдов и их характерные обороты<sup>14</sup>. Он часто прибегает к полигармоническому сочетанию аккордов, к полиладовости, вуалирует доминантовую гармонию, ослабляет ее функциональность за счет

<sup>9</sup> См.: Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент, 1979.

<sup>10</sup> Мушель Г. Пять пьес на узбекские темы для скрипки, виолончели и фортепиано. М., 1952.

<sup>11</sup> Все мелодии заимствованы композитором из кн.: Узбекские народные песни. Составители Е. Романовская и И. Акбаров. Ч. I и II. Ташкент, 1939.

<sup>12</sup> К успехам, достигнутым в этом ансамбле, Г. Мушель пришел не сразу. В 1941 г. им сделаны обработки 55 народных песен для голоса и фортепиано, в которых еще не всегда ему удавалось создать органичное сопровождение. Однако эта работа послужила лабораторией для дальнейшей деятельности композитора; «Пять пьес» имеют две редакции (1940 и 1949). Рассматриваемый вариант относится к 1949 г.

<sup>13</sup> Название этой песни непереводимо.

<sup>14</sup> О некоторых особенностях гармонического языка сочинений Г. Мушеля см.: Юденич Н. О двух ладо-гармонических оборотах в музыке Г. Мушеля // Вопросы музыковедения. Вып. I. Ташкент, 1967. С. 50—64; Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 214—224; Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. Ташкент, 1979.

тонических органичных пунктов или заменяет субдоминантовой. Г. Мушель средствами регистра из аккорда выделяет ладовые устои (квартовые и квинтовые созвучия). Приводимые ниже фрагменты из «Аспанджойман» (пример 8) иллюстрируют наиболее типичные для него гармонические приемы. Показате-

8. **Allegro pizz.**

The score for Example 8 is divided into two systems. The first system includes staves for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The Violin and Viola parts are marked 'pizz.' and feature a rhythmic melody. The Piano part provides a harmonic accompaniment. The second system includes staves for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (Piano). The Violin and Viola parts are marked 'Allegro' and feature a melodic line with long notes. The Piano part continues the accompaniment.

ли также пример гармонизации первых тактов народной мелодии «Фаргонача», где субдоминантовая гармония постоянно накладывается на тонический или доминантовый бас, а высокая VI ступень (дорийский лад) образует характерную для стиля Г. Мушеля мажорную субдоминанту в миноре.

Гармонический пласт не решает еще всех технологических вопросов, возникающих при создании ансамблевого произведения. Особое значение приобретает фактура. В обработках встречаются различные ее типы, во многом обусловленные содержанием музыки. В песенно-танцевальных пьесах № 1 («Пахта терим»), № 2 («Лалалашайлик») преобладает полифонно-гармоническая, в лирической части — № 3 («Сайера») — полифоническая.

Ансамблевость достигается свободным перемещением народной мелодии из одной партии в другую, а подчас и при помощи новых, рожденных ею тематических образований контрапунктирующих с гармонической фактурой. Широко использует композитор и разнообразные фактурные возможности европейских инструментов. В пьесе № 4 («Яллалашайлик») чередование аккордов пиццикато виолончели и скрипки, подражающих звучанию народных инструментов, образуют один план фактуры, а параллельные квинты на расстоянии трех октав у фортепиано, имитирующие инструментальный наигрыш, — второй. Другой пример: народная мелодия «Сайёра» (№ 3), первоначально экспонированная виолончелью, в дальнейшем изложении варьируется в партии фортепиано:

9.

The score for Example 9 consists of two systems. The first system shows a Violin (V-c) part marked 'arco' and 'mf cantabile', playing a melodic line. The second system shows a Piano (P-no) part marked 'Cantabile' and 'f', playing a similar melodic line.

Выделенные из темы интонационные обороты образуют в партии скрипки новый вариант мелодического построения. Мелодизированные усули (ритмические формулы — остинато) часто выступают как один из элементов фактуры. Проникая в различные голоса, они создают национальный колорит и усиливают целостность композиции. В примере 10 усуль высотно конкретизируется (в партии фортепиано), приобретая таким образом не только ритмическое, но и ладогармоническое значение.

Опуская множество интересных находок, остановимся на одном из примеров разнотемной полифонии, о которой до 40-х годов в камерной узбекской музыке не могло быть и речи. В «Сайера» индивидуализированные партии ансамбля составили «четырёхголосную» фактуру:

Музыкальный фрагмент «Cantabile» с четырьмя голосами: V-no, V-c, V-c, P-no. Темп «Cantabile con sord.», динамика «p».

Каждый голос дифференцирован как ритмоинтонационно, так и по тембру. Пластичный народный напев у виолончели контрапунктирует с рельефной мелодией, звучащей в высоком регистре скрипки. Верхний «голос» фортепиано движется нисходящими терциями. Трём мелодическим пластам противопоставляется остигатный бас, подчеркивающий устой лада (фа-диез, до-диез). Фактура примечательна не только самостоятельностью каждого голоса, но и воспроизведением элементов национального музыкального языка: постепенность мелодического движения, постоянное выделение устоя, текучесть при статике, синкопированный ритмический рисунок. Все это образует единый стилистический сплав. Аналогична фактура в кульминационной зоне пьесы.

Таким образом, «Пять пьес» на узбекские темы Г. Мушеля обобщают творческие поиски в области камерно-инструментальной музыки в 30—40-е годы и определяют дальнейшие пути ее развития на народно-песенной основе.

Три сюиты для струнного квартета С. Юдакова относятся к его ранним творческим опытам. Рукописи первых двух сочинений не сохранились<sup>15</sup>. По словам автора, сюита «Детская» (1944) написана еще в период учебы в Московской консерватории. Мелодическим материалом для первой части послужила одноименная пьеса композитора на иранскую тему, для второй («Колыбельная») — хорезмская народная песня. Тематизм же финала («Танец») — оригинальный. В следующей «Сюите» (1945) композитор опирает-

<sup>15</sup> Сведения о сюитах почерпнуты из беседы с автором.

ся на таджикские интонации, в Третьей (1949)<sup>16</sup> — на уйгурский и узбекский фольклор. Отношение С. Юдакова к фольклору особенно четко проявилось в последнем сочинении.

«Сюита» состоит из трех частей (Moderato, Andantino, Allegro)<sup>17</sup>. Жизнерадостное настроение и жанровая направленность крайних частей противопоставляются лирической — средней. Цельность цикла придают интонационные арки и мелодизированные уклады. В гармонии заметна преемственность по отношению к первым образцам В. Успенского. Довольно часто С. Юдаков прибегает к кварттовым и квинтовым созвучиям, к органным пунктам, употребляет колористические параллельные трезвучия.

В музыкальном языке «Сюиты» уйгурские народные мелодии (первые темы Moderato) перемежаются с темами, базирующимися на интонациях узбекской музыки (середина первой части и вторая часть). Но фольклор для С. Юдакова служит лишь толчком для дальнейшего тематического развития. Восемьтактная уйгурская тема (первая часть) сразу после изложения подвергается фигуральному варьированию:

II.

Музыкальный фрагмент «Moderato» с двумя голосами: V-no, V-c. Темп «Moderato».

Музыкальный фрагмент «Allegro» с четырьмя голосами: V-no I, V-no II, V-1a, V-c. Темп «Allegro», динамика «f».

<sup>16</sup> В кн.: Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка (М., 1963, С. 302) допущены неточности: Третья сюита названа Второй, а год создания ее — 1951 вместо 1949.

<sup>17</sup> Юдаков С. Сюита для струнного квартета. Партитура. Ташкент, 1962.

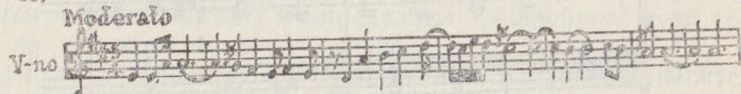
В последней части, помимо уйгурской темы, вводится новый интонационный комплекс в виде небольшой, но энергичной по характеру попевок, то диатонической, то хроматизированной. Ее появление в различных разделах сообщает финалу действенный характер (См. пример 12).

Связь с узбекской песенностью обнаруживается во второй части «Сюиты». Она выражается в широком применении элементов народной лексики: поступенное мелодическое движение с фригийским оборотом, мелизмы, имитирующие национальную манеру игры, варьированный повтор. Сочетание различных интонационных истоков не создает стилистической пестроты.

Свободное обращение с народными мелодиями способствует появлению произведений с авторским тематизмом. Таковы, например, «Восточная поэма для скрипки и фортепиано» (1946) и «Фантазия» для скрипки, виолончели и фортепиано С. Юдакова (1948), в которых сказалось заметное воздействие таджикской (памирской) музыки. «Фантазия» привлекает интонационной выразительностью, лирической взволнованностью музыки и своеобразной танцевальностью (в средней части использован ритм уфар). Импровизационный склад и в то же время внутренняя расчлененность разделов, большая, чем в третьей сюите, свобода в отборе гармонических средств, разнообразно использованная ансамблевая фактура — характерные черты сочинения С. Юдакова<sup>18</sup>.

Среди произведений 40-х годов с авторским тематизмом выделяется Фортепианное трио (первое в Узбекистане) для скрипки, виолончели и фортепиано М. Бурханова в двух частях<sup>19</sup> (Moderato и Allegro). В первых же тактах проявляется индивидуальность композитора, его тяга к лирическим высказываниям, выразительному, эмоционально-насыщенному тематизму, к переинтонированию фольклора и обобщению ритмоинтонационного строя узбекской музыки. Тема первой части (изложена в трехчастной форме) — напевная, широкого дыхания, с присущим узбекской музыке сочетанием поступенного движения и квартовых, квинтовых ходов, с типичными мелизмами и синкопированной ритмикой:

13.



Внутренний динамизм темы способствует непрерывности музыкального развития вплоть до кульминации.

Вторая часть Трио строится на двух темах. Каждая из них — танцевальная и лирическая — излагается поочередно и интонационно близка народному мелосу. Первую тему отличает небольшой

<sup>18</sup> Юдаков С. Фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано. Ташкент, 1966.

<sup>19</sup> Бурханов М. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано. Ташкент, 1979.

диапазон, четкий двудольный размер, с характерной синкопой вначале, квартовыми и квинтовыми ходами.

Второй теме свойственны пластическая гибкость, протяженность. Как отмечает Т. С. Вызго, «...выразительный мелодизм — самая привлекательная сторона Трио, что касается владения жанром, гармоническими и особенно фактурными средствами, то здесь заметно ощущается профессиональная незрелость автора»<sup>20</sup>.

Со второй половины 40-х годов узбекские композиторы преимущественно опираются на авторский тематизм, основанный на переосмыслении интонационного словаря узбекской народной музыки.

В эти же годы начинается процесс формирования различных жанров и форм камерной музыки. На первоначальном этапе становления жанра активным развитием выделяется сюита, с которой также связано формирование узбекской симфонической музыки<sup>21</sup>. И это вполне естественно, ибо в сюите обычно воплощается лирико-танцевальная, песенная сфера, наиболее доступная широкой аудитории. Именно в сюите решается важнейшая для этого периода задача выработки тематизма, национального по характеру.

Сюита Г. Мушеля для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (в первой редакции называлась «Хореографические эскизы») — один из лучших образцов камерно-инструментальных произведений данного жанра<sup>22</sup>. Сочинение, написанное к 75-летию со дня рождения М. Равеля, первоначально состояло из шести частей. Заботясь о стройности и цельности композиции, автор во второй редакции сохранил лишь четыре пьесы: «Утренние сады», «Танец девушки», «Сказка», «Хорезмийская пляска».

Сюита — пример творческого синтеза различных стиливых истоков<sup>23</sup>. В программности, названиях частей, в отдельных колористических приемах например, параллельное движение квартсектаккордов, трезвучий, нонаккордов) сказывалось давнее увлечение композитора французским импрессионизмом<sup>24</sup>. В то же время национальная характерность произведения, жанровая определенность, рельефность мелодических построений далеки от импрессионизма и тесно связаны с узбекской музыкой. Думается, что автор в окончательной редакции правильно заменил название

<sup>20</sup> История узбекской советской музыки. В 2 т. Т. 1. Ташкент, 1972. С. 245.

<sup>21</sup> См. о симфонических сюитах: Янов-Яновская Н. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент, 1979. С. 110—125.

<sup>22</sup> В 1942 г. были созданы сюитные циклы Г. Мушеля для скрипки с фортепиано — «Акварели» и «Газели», изданные позже (М., 1958). Одной из первых его сюит для струнного квартета был «Детский альбом» (1947). Он состоит из пяти миниатюр («Арабеска», «Колыбельная», «Этюд», «Песня без слов», «Марш»), написанных в русле развития русской советской музыки, не без влияния С. Прокофьева. Рукопись «Детского альбома» хранится в библиотеке Узбекского радио и телевидения.

<sup>23</sup> Мушель Г. Сюита для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано. Партитура. М., 1958.

<sup>24</sup> См. об этом: Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 214—216.



одной из частей — «Девушка под солнцем» на «Танец девушки», более точно определившее ее содержание.

Каждая из пьес четырехчастного цикла различна по настроению. Первая и третья — лиричны и красочны, они чередуются с контрастными пьесами, основанными на сугубо жанровом начале.

14. *Andantino*  $\text{♩} = 60$

«Танец девушки» отличается изяществом, тонкостью, «Хорезмийская пляска» — напористостью, огненностью. Последняя играет роль финала цикла. Обе они построены на подлинно народных мелодиях «Гульер» и «Лязги». Традиционная по жанру сюита обогащается здесь новыми образами и средствами, особенно ярко проявившимися в «Утренних садах» и в «Сказке».

Живописно вступление к пьесе «Утренние сады», навеянное красотой пробуждающейся природы. Это музыка тишины с характерной для импрессионизма звуковой палитрой. Продолжительное звучание под сурдину тремолирующей скрипки на звуках ля-си-бемоль, параллельные секунды в нижнем голосе и октавные фигурации в высоком регистре фортепиано образуют красочный фон, на котором возникает задушевная тема (соло виолончели) в духе узбекской песенности (См. пример 14).

Колористический эффект позже усиливают нонаккорды и комплексное движение параллельных голосов (трезвучий и квартсекстаккордов). Из вступления вырастает тема первой части (соло виолончели в сопровождении аккордового аккомпанемента фортепиано); каждое ее проведение обновляется темброво и гармонически, а иногда и мелодически. Особенно свежо звучат параллельные квартсекстаккорды во втором проведении темы у скрипок и альты. В третьем — она вновь проходит у виолончели, но в новом ладогармоническом оформлении<sup>25</sup>.

«Сказка» одухотворена поэзией волшебства, здесь лиризм несколько иной: более тонкий и прозрачный (крайние разделы). Содержание пьесы основано на типичном сказочном сюжете; противопоставление образов добра и зла, света и тени. Невольно возникают ассоциации с фа-диез минорной пьесой С. Прокофьева из фортепианного цикла «Сказки старой бабушки». Та же сдержанность в лирическом высказывании, искренность, тот же замысел, только у Г. Мушеля он реализован в развернутой трехчастной форме.

Начало «Сказки» звучит спокойно, поэтично, нежно и своим размеренным движением напоминает колыбельную или поэтическое повествование о прекрасном. Непосредственность и некоторая прсветленность выражены дорийским оборотом (пример 15).

Мягкое, приглушенное звучание (динамические оттенки — *pp*, отсутствуют низкие тембры, скрипки засурдинены) характерно для первой и третьей частей «Сказки». Хотя образ в этой пьесе несколько иной чем в «Утренних садах», тем не менее живописность ее первого раздела перекликается со вступлением к Сюите.

В средней части «Сказки» композитор переносит слушателя из сферы повествовательного сказа в звукоизобразительную. Угловатая, ритмически заостренная мелодия, звучащая в низком регистре

<sup>25</sup> Перегармонизация темы становится характерной чертой для многих произведений композиторов Узбекистана разных жанров инструментальной музыки.

виолончели, и тяжеловесная поступь — акцентированные октавы, расчлененные восьмыми паузами в низком регистре фортепиано, и нарастание динамической линии за счет поочередного включения струнных инструментов, создают образ страшного фантастического существа. Кульминация выделена контрапунктическим введением темы «Сказки», туттийным звучанием квинтета, а ее спад — растворением поэтической темы в гаммообразной фактуре:

15. *Lento. Con delicatezza.*  
*con sord.*  
*pp*

Синтетическая реприза<sup>26</sup>, объединяющая «середину» и первую часть «Сказки», понимается как драматургический прием, раскрывающий программный замысел автора, в котором образ «чудовища» постепенно растворяется. Камерная звучность восстанавливается и на ее фоне возникает тема «сказа», олицетворяющая поэтически одухотворенный музыкальный образ. Произведение Г. Мушеля подтверждает мысль о том, что в 40-е годы наибольших успехов композиторы достигли в создании сюит.

<sup>26</sup> К данному приему часто обращался С. Франк — один из любимых композиторов Г. Мушеля. Ему он посвятил «Прелюдию» из сюиты для скрипки с фортепиано «Акварели» и оркестровую пьесу «У портрета Франка» из сюиты «Музыкальный вернисаж».

Осваивался и жанр струнного квартета. В этом убеждают одночастный квартет Г. Кадырова, ранние ансамбли И. Акбарова, струнный квартет «Картинки Узбекистана» Б. Гиенко. Естественно, что на данном этапе можно говорить в плане первоначального освоения квартета узбекскими композиторами. Отсутствие у большинства авторов композиторского мастерства, умения синтезировать европейские формы с национальными традициями приводило к рождению несовершенных произведений. Многие из них, выдержанные в схеме сонатного аллегро, не содержат, однако, подлинно сонатных принципов. Вместе с тем они свидетельствуют об определенной творческой направленности композиторов, их стремлении овладеть новыми для узбекской музыки формами и жанрами. Главное заключалось не в отражении «форм-схем» (Б. Асафьев), а в постижении внутренних закономерностей. Обращение к квартету поставило перед композиторами ряд проблем, связанных с жанровой спецификой (выработка тематизма и принципов развития, овладение квартетной фактурой).

Среди первых опытов квартетного жанра выделяются «Картинки Узбекистана» Б. Гиенко (1949)<sup>27</sup>. Замысел сочинения навеян узбекской поэзией. Всем частям цикла предпосланы эпитафии в виде четверостиший, заимствованных из стихотворений Х. Алимджана (первая и третья части) и Миртемира (вторая часть). Поэтическое содержание воплощено в музыке обобщенно. Так, эпитафия к первой части —

Когда брожу по стране родной,  
 Новое чувство владеет мной,  
 Землю ее цветущих садов,  
 Что ни шаг целовать я готов...

— определяет общий радостный тонус бытовой картины из жизни современного Узбекистана. С первой частью по характеру переключается финал. Его основная образная сфера — танцевальность. Контраст в цикл вносит *Andante*, эмоциональный строй которого выражен в последних строках четверостишия:

...Бреду я по саду — и память моя  
 Мне детство вернула давнишнюю быль...

Это уже лирическое воспоминание о печальном прошлом Узбекистана.

В трактовке формы Б. Гиенко в основном следует классическим образцам. Это сказывается как в организации цикла, так и в строении сонатной формы первой части. Жанровое содержание ее обусловило обращение к неконфликтному тематизму, что нашло отражение в сопоставлении тем главной и побочной партий. Первая из них — энергична по характеру, подвижна, вторая — напевна,

<sup>27</sup> Творческий путь Б. Гиенко начался в оркестре народных инструментов Узбекской филармонии, что дало ему возможность с самого начала окунуться в атмосферу узбекской музыки. Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели — «Картинки Узбекистана» — посвящен 25-летию Узбекистана. Партитура. Рук. (Архив автора).

лирична. Претворение характерных оборотов натуральных ладов (дорийского, фригийского и эолийского), неустойчивость второй и шестой ступеней, отражающих присущие народной музыке нейтральные интервалы, раскрывают национальное своеобразие темы главной партии (e-moll):

16. *Allegro non troppo.*

V-ni I  
V-ni II

Аналогичное варьирование ступеней наблюдается и в финале цикла. Уже в экспозиции темы разрабатываются. Так, в главной вычленяются мотивы, варьируются как отдельные интонации, так и ступени лада. Одним из приемов обновления материала выступает перегармонизация темы. К кульминации главной партии — динамической репризе трехчастной формы ведет секвенционное развитие, а сама кульминация выделена посредством удвоения темы (первая и вторая скрипки) и проведения ее в высоком регистре.

Несколько иначе экспонируется побочная партия: фактура ее прозрачна, она более дифференцирована. Тема поочередно проводится у альты, виолончели, скрипки: вычлененные из нее интонации подвергаются имитационному, а в дальнейшем и секвенционному развитию.

В разработке квартета заметно увеличивается драматургическая роль лирического образа. Особенно показателен контрапункт

17. *(Cantabile molto)*

V-no I  
V-no II  
V-la  
Cello

тем главной и побочной партий<sup>28</sup> (первая и вторая скрипки), в котором, благодаря широкому мелодическому разливу, высокому регистру, тема побочной партии становится господствующей (пример 17). Значительная роль темы побочной партии в разработке (второй и третий разделы) приводит к репризе с усеченной побочной партией и динамической кодой.

Примечательно *Andante*, в котором впервые в камерной музыке претворяются черты народного жанра ашула, что находит отражение в лирическом складе и способах развития материала (мелодическая расчлененность, вариантность, по принципу прорастания, наличие ауджа).<sup>29</sup>

В «Картинках Узбекистана» Б. Гиенко складываются некоторые стилистические черты ансамблевого письма, получившие развитие в его творчестве (неконфликтная драматургия, тяготение к лиризации жанра, обращение к жанру ашула).

В 50-е годы усиливается интерес к струнному квартету, что объясняется неисчерпаемыми возможностями жанра и ростом мастерства, необходимого для освоения квартетного письма<sup>30</sup>. Этапными произведениями этого периода стали струнные квартеты В. Мейена и Д. Сааткулова. В них значительно расширилась образная сфера камерно-инструментальной музыки: от светлых, созерцательных настроений до лирико-драматических и психологических.

Искренностью и непосредственностью чувств подкупает «Ферганский квартет» Д. Сааткулова<sup>31</sup>. Его четырехчастный цикл распадается на две противопоставляемые друг другу эмоциональные сферы: лирическую (первая часть — *Allegro non troppo*, вторая — *Andante*) и жанровую (третья часть — *Allegro moderato* и четвертая — *Allegro non troppo*). Их объединяют образные и интонационные арки. Лирический эпизод третьей части близок по характеру первой и второй частям цикла.

Истоки «Ферганского квартета» Д. Сааткулова восходят к традициям узбекской народной музыки, с одной стороны, и европейского романтизма (в частности Шуберта) — с другой. Песенность пронизывает всю ткань партитуры, становится ее сущностью, отражая своеобразный склад мышления композитора. Песенность определила также близость тем главной и побочной партий первой и четвертой частей, рефрена с эпизодом в финале. В мелодике

<sup>28</sup> Подобное контрапунктическое соединение неконфликтных тем напоминает аналогичные по смыслу контрапункты в симфонической картине «В Средней Азии» и в увертюре к опере «Князь Игорь» А. П. Бородина.

<sup>29</sup> Аудж-кульминация — целое мелодическое построение в высоком регистре — смысловой и эмоциональный центр произведения. Именно здесь певец демонстрирует свое мастерство, голосовые возможности. Культ ауджей напоминает (разумеется, условно) культ виртуозного итальянского вокального стиля XVII в., не случайно ауджи называют «восточными вокализмами» (выражение В. Успенского).

<sup>30</sup> В эти годы создают струнные квартеты Б. Гиенко, Ю. Николаев, Ф. Назаров, Д. Сааткулов, В. Мейен.

<sup>31</sup> Ферганский квартет Д. Сааткулова. Партитура. Рук. (Архив автора).

квартета встречаются характерные для народной музыки интонационные обороты: секундовая сопряженность мелодического движения, чередующаяся со скачками на кварту, квинту, малую терцию:

18.

**Allegro non troppo.**

У-но

Тема главной партии

Тема побочной партии

**Allegro non troppo.**

У-но

Большинство тем отличается протяженностью и подчас непосредственной связью с ташкентско-ферганским фольклором. Сам автор указывал на мелодическое сходство темы главной партии с ферганским вариантом «Тановар». Легко обнаруживаются связи и с такими первоисточниками, как песни «Курт», «Мустаход», «Яланг», «Даврон уфориси», «Коракош»<sup>32</sup>. Интонационное родство

19.

Побочная партия из Финала

Коракош / народная гасушка /

Главная партия из Финала

Яланг даврон уфориси

Из главной партии Финала

Узор Мустаход

<sup>32</sup> См.: Узбекская народная музыка в 9 т. Собрал и записал Юнус Раджаби/Под ред. Акбарова И. Т. III. Ташкент, 1959. С. 198—199, 202—204, 422. 1958. Т. IV. С. 202.

Из главной партии I части

Курт

тематизма квартета с народными мелодиями отражают приведенные выше примеры (19).

В интонационной направленности тематизма и во взаимосвязанности частей цикла велико значение малотерцового мелодического оборота, типичного для узбекской мелодики лирического склада. Он играет существенную роль в главной и побочной партиях первой части (пример 18), постоянно слышится в финале (побочная партия), в средней части скерцо — все это придает квартету стилистическую цельность.

Займствуя у фольклора отдельные мелодические обороты, Д. Сааткулов творчески претворяет их в соответствии с замыслом произведения. Основной принцип тематического развития квартета — вариационность с постоянным расширением мелодических построений. Композитор привлекает и классические приемы формобразования, в частности полифоническую технику. Фугато имеет место в главной партии (средний раздел) первой части, ее разработке, в скерцо и финале. И хотя в некоторых случаях полифонические эпизоды выполнены еще по-ученически, они динамизируют квартет, обогащают ансамблевую фактуру, увеличивая вместе с тем возможности развития национального тематического материала. В этом плане представляет интерес четырехголосное фугато в начале разработки, построенное на вычлененной интона-

20. (Allegro non troppo)

У-но I

У-но II

У-1а

Cello



ции из заключительной партии, и следующее за ним имитационное развитие (см. пример 20).

«Ферганский квартет» Д. Сааткулова вносит в узбекскую инструментально-ансамблевую музыку свежую струю. В нем слились два начала: песенное, идущее от национальной культуры, и приемы конструирования крупной формы, разработанные европейскими мастерами.

Оригинален замысел Струнного квартета В. Мейена<sup>33</sup>, где впервые в Узбекистане музыкальные образы получают драматическое развитие. Эмоциональный строй музыки предопределен посвящением произведения памяти выдающегося музыкального деятеля, композитора Т. Садыкова<sup>34</sup>. С посвящением связан и отбор тематизма. Авторские темы В. Мейена, выдержанные в духе узбекской песенности, органично сочетаются с народной мелодией «Болжувон» (рефрен финала — *Allegro ma non troppo*) и с темой Т. Садыкова<sup>35</sup> (*Andante*), первый эпизод и заключительный фрагмент финала. Введение последней символично. Скорбное по характеру *Andante* ассоциируется с трагическим событием — смертью народного музыканта Т. Садыкова. Заключительный раздел финала олицетворяет светлую память о нем.

Драматургическую цельность придает интонационная общность тематизма. Так, темы первой части квартета — вступления, главной и побочной партий — различные по образному содержанию, объединяет общность некоторых мелодических оборотов, в частности, затактовые квартовые ходы, чередующиеся с поступенным движением:

<sup>33</sup> Мейен В. Квартет для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. М., 1960.

<sup>34</sup> Многолетняя творческая дружба связывала этих двух композиторов. Квартет В. Мейена — своеобразная дань этой дружбе.

<sup>35</sup> Вторая часть струнного квартета основана на мелодии траурного характера из музыкальной драмы «Армугон», написанной совместно Т. Садыковым и В. Мейеном.



Роль квартовых ходов в Квартете исключительно велика. Только во второй части (*Andante*) на протяжении первых семи тактов четырежды звучит эта интонация:



На ее основе рождаются различные эмоциональные настроения: жанровость первой темы финала, преломленная через присущую узбекской музыке танцевальность, драматический оттенок главной партии первой части и речевая выразительность *Andante*. Постоянное выделение квартовых ходов в медленной части придает ей приподнято-патетический характер. Квартовая интонация в данном случае не связана со стилистикой узбекской музыки. Сочетаясь с другими оборотами (слабые окончания) определенной артикуляции и ритмической организации (затактовые ходы), интонация обретает иную семантику. Это позволяет заключить, что корни ее восходят скорее к европейскому музыкальному романтизму, нежели к узбекской музыке.

Другой исток Квартета В. Мейена — творчество Чайковского, воздействие которого на профессиональную музыку Узбекистана было незначительным. Влияние Чайковского сказалось прежде всего в передаче субъективных чувств, лирико-драматических образов. Ассоциации с музыкой русского классика возникают в разработке первой части, отличающейся напряженностью развития, и в репризе с характерными для нее интонациями «стона». Послед-

ние столь типичны для Чайковского, что даже выпадают из общего стиля сочинения. К числу композиционных приемов, заимствованных у русского композитора, можно отнести структуру главной партии (трехчастная форма с динамической репризой), секвенционное развитие тем, подходы к кульминациям.

«Одним из привлекательных качеств Квартета В. Мейена, — пишет Н. Юденич, — представляется цельность драматической концепции, благодаря которой рельефно и определенно доносится до слушателя идея произведения»<sup>36</sup>. Действительно, напряженная по характеру первая часть — *Allegro moderato* (сонатная форма), предворяемая лирическим вступлением, траурное *Andante* — вторая часть (трехчастная форма) с драматической кульминацией в середине, и жизнеутверждающий светлый финал — *Allegro ma poco* (рондо) с эпизодом, напоминающим о трагических событиях, образуют единую музыкально-драматическую концепцию. Наличие тематических и динамических контрастов в экспозиции сонатной формы (лирическое вступление, драматическая главная партия, песенно-лирическая побочная и жанровая заключительная) определяют конфликтную драматургию сонатной формы первой части и всего цикла.

Мастерство композитора проявилось и в драматургии целого, и в отдельных деталях. Например, в патетическом *Andante* интересно сопоставление сольных партий альты или виолончели с хоральной звучностью всего квартета.

В самых динамических разделах сонатной формы композитор широко использует полифоническую фактуру. Это и имитация отдельных фраз, и четырехголосное фугато, и проведение тем побочной и главной партий в увеличении:

23. *Moderato*

Violino I  
Violino II  
Viola  
Cello

<sup>36</sup> Юденич Н. Струнные квартеты композиторов Узбекистана // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 264.

Квартетная фактура обогащается за счет имитирования звучания народных ансамблей. Так, Л. Раабен отмечает «pizzicato в высоких регистрах в конце первой части, напоминающие тембр шипковых танбуров, во второй — в среднем эпизоде применены штрихи, характерные... для дугаров, в финале флажолеты передают тембр наев»<sup>37</sup>. Все это создает определенный национальный колорит.

Несмотря на отдельные стилистические погрешности, Квартет Мейена, как и «Ферганский квартет» Д. Сааткулова, — новая веха в развитии камерно-ансамблевой музыки Узбекистана. Струнные квартеты, созданные в 50-е годы, получили известность и за пределами республики. Они исполнялись на Декаде узбекской литературы и искусства в Москве (1959), и во время гастролей филармонического квартета в Казахстане.

Рост камерно-инструментального исполнительства способствовал появлению ансамблевой сонаты. Яркостью музыкального языка, профессионализмом выделяется Соната для альты и фортепиано А. Козловского.

Обращение А. Козловского к альту не случайно. По воспоминаниям Ю. Фортунатова, композитор считал альт самым философским инструментом, хранилищем восточной патетики. Примечательно, что Соната для альты и фортепиано (согласно авторской пометке) сначала была издана для гиджака-альты и фортепиано. Легко понять композитора, пожелавшего адресовать произведение популярному в Узбекистане национальному инструменту. Однако концертная практика показала, что сочинение А. Козловского больше отвечает техническим возможностям альты, чем гиджака-альты<sup>38</sup>.

Соната для альты была задумана как одночастное произведение (1957) с названием «Бухарский эскиз»<sup>39</sup>. В 1959 г. появился ее новый вариант: дописаны вторая и третья части, несколько расширена кода первой части (*Sostenuto sempre in tempo*). Трехчастному циклу предпослан подзаголовок «Из бухарских эскизов», обобщенно раскрывающий содержание произведения. Наиболее «бухарской» представляется первая часть, хотя и здесь проявляются некоторые условно-ориентальные черты (в духе «русского Востока»). Мелодическим зерном послужили интонации из второй части («Сарвиноз») вокального раздела (наспр) макома «Бузрук»<sup>40</sup> с типичными для нее каденционными оборотами:

<sup>37</sup> См.: Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963. С. 305.

<sup>38</sup> Козловский А. Соната для гиджака-альты и фортепиано. Ташкент, 1965; Он же. Соната для альты и фортепиано. М., 1970.

<sup>39</sup> Сведения о сонате для альты и фортепиано А. Козловского почерпнуты из беседы с Ю. А. Фортунатовым в Ташкенте (апрель 1977 г.).

<sup>40</sup> Узбекская народная музыка. В 9 т. Бухарские макамы. Собрал и записал Юнус Раджаби/Под ред. Акбарова И. Ташкент, 1959. Т. V. Ч. II. С. 111.

24.

*Sostenuto sempre in tempo*

V. Ia

Контраст создает вторая часть сонаты (*Rubato assai*) типа интермеццо. Это поэтическое размышление русского музыканта о Востоке. Эмоциональный строй ее — проникновенно лиричен. Тематизм третьей части (*Allegro moderato e sempre misurato*) — инструментального склада, танцевальный. Композитор заимствовал его из своей Первой каракалпакской сюиты. Рондальная структура отвечает жанровому содержанию финала. Реминисценции в заключении (фразы взяты из коды первой части) придают циклу цельность. Почерк мастера особенно ощущается в оркестральности фортепианной фактуры, что вообще свойственно А. Козловскому. В первой части ритмически заостренная мелодия /5/4/ в низком регистре фортепиано и штрих *pizz* раскрывают авторскую ремарку: «танец под дойру».

Новую страницу в истории ансамблевой музыки Узбекистана открывает своеобразная «триада» сонатных циклов Г. Мушеля: Соната для виолончели и фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано, посвященная М. Ф. Гнесину, Сонатина для флейты и фортепиано. Яркие и самобытные по музыкальному языку, эти произведения значительно обогатили советскую ансамблевую музыку, не утратив значения и в настоящее время<sup>41</sup>.

О трех инструментальных циклах Г. Мушеля, как о «триаде», можно говорить лишь условно, в плане некоторых аналогий. Созданные в течение небольшого промежутка времени эти сочинения (годы: 1949, 1950, 1951) отражают характерные черты композиторского стиля.

В сонатине доминирует светлое, идиллическое настроение. Первая ее часть ассоциируется с ничем не омраченными пасторальными, жанрово-бытовыми картинками. От нее протягиваются нити к финалу, проникнутому жизнерадостным тоном. Контрастно звучит *Andante cantabile*, выделяющееся глубоким лиризмом. Иная образная сфера в Скрипичной и Виолончельной сонатах.

<sup>41</sup> Сонатные циклы Г. Мушеля постоянно находятся в репертуаре инструменталистов. Соната для скрипки и фортепиано записана на радио А. Соболевским и И. Аптекаревым. Соната для виолончели и фортепиано записана на пластинку в Москве (1957) и в Риге (1959) в исполнении В. Матковского и И. Аптекарева. Все сонаты изданы (Мушель Г. Сонатина для флейты и фортепиано. М., 1951; Он же. Соната для скрипки и фортепиано. М., 1958).

Здесь преобладают героико-патетические или лирико-драматические настроения.

Каждое произведение имеет структуру классического сонатного цикла. Первые части написаны в сонатной форме; вторые — в сложной или простой трехчастной; финалы — в смешанных формах. Основная мысль находит воплощение в первых частях. Вторые части — представляют лирические высказывания, третьи (финалы) — переключают нас в жанровую сферу, либо в жанрово-драматическую, как это происходит в Виолончельной сонате. Эмоциональные тембровые контрасты выдержаны во всех частях цикла.

Композитор пользуется преимущественно оригинальной мелодикой, интонационно и метроритмически претворяющей элементы узбекской музыки. Показательно, что в названных циклах Г. Мушель заимствовал всего две народные мелодии в медленных частях. Важную роль в формировании авторского тематизма играют бытовые жанры, их характерные интонационные обороты, ритмы. Предельно четко проявляются они во вторых и в третьих частях циклов и более опосредованно в первых. Композитор стремится к обобщению фольклорных интонаций, насыщению их новым содержанием.

Особенность тематизма обусловлена характером произведений. Так, в сонатном аллегро Сонатины темы контрастируют по жанровым и тональным признакам (ля дорийский — до дорийский-эолийский). Тема главной партии отличается четкой структурой и танцевальным ритмом, ладовой переменностью, вариантным развитием, т. е. чертами, свойственными народной мелодии:

25.

*Allegretto*

F1.

P-no

Первое предложение темы главной партии повторяется с переменным устоем (ля-ми), второе — мелодически варьируется с возвращением к нижнему устою ми. Варьируется и гармоническая основа. В первом проведении темы ми минорная тоника гармонизована мажорным трезвучием (прием, часто встречающийся в произведениях Г. Мушеля). Второе проведение темы перегармонизовано, третье — подвергается ладоинтонационному развитию. Хроматизация гармонии связана не с акцентированием функциональности, а с линейным изложением голосов — все это черты, свойственные почерку композитора.

Побочная партия отличается напевностью и орнаментированным складом, внутренней расчлененностью. Так же, как и главная партия, она тонально неустойчива.

По-иному представлен тематизм Виолончельной и Скрипичной сонат. Лирическое и лирико-драматическое содержание произведений обусловило большее обобщение фольклорных интонаций, усиление их динамизации. Г. Мушель расширяет диапазон потенциальных возможностей тем, обогащая их за счет ритмоинтонационного развития.

Тема главной партии Виолончельной сонаты — инструментального склада. Типичные для народной музыки интонационные обороты (скачки на кварту, квинту, плавное мелодическое движение) приобретают в процессе развития действенный, а подчас и энергично-волевой характер. В экспозиции внутреннее напряжение темы достигается неоднократным подчеркиванием устоев лада, выделением начальной квинтовой интонации, упругим ритмом, темповыми изменениями и особенностями структуры:

26. *Allegretto*

Cello

P-pno

Разомкнутый период повторного строения внутренне членится благодаря трехкратному повтору первой фразы с восходящим ходом на квинту. Первое построение — песенное, лирическое — играет роль экспозиционного изложения материала, второе — динамически более напряженное — развивается по принципу прораствания, третье — выполняет функцию связки.

Эволюция в ходе музыкального развития подчеркнута тонально и гармонически: в первом разделе — ре миксолидийский-ионийский, тонально устойчивый; во втором — ре миксолидийский с модуляцией в фа-диез дорийский — преобладают аккорды побочных ступеней; в третьем — намечается переход к побочной партии (ля мажор). Гармония в основном опирается на мелодические связи.

Тема побочной партии лирична (ля дорийский-эолийский с модуляцией в си-бемоль лидийский). Первое предложение периода повторной структуры проводит фортепиано, второе — виолончель. Тема, звучащая в высоком регистре фортепиано (р) с аккордовой фактурой, основанная на гармоническом сопоставлении одноименного мажора и минора, создает гимнический характер.

Главная и побочная темы обнаруживают некоторые интонационно-ритмические связи. Их сближает и принцип постепенного нарастания динамики с усложнением фактуры. Разомкнутость граней между главной, побочной партиями и разработкой придает удивительную драматургическую цельность экспозиции и всей сонатной форме.

Много общих черт в экспозиционном изложении тем Виолончельной сонаты и Скрипичной. В последней при наличии образного контраста (главная партия — героико-эпическая, побочная — лирическая) также наблюдается интонационное родство.

Сонатные циклы Г. Мушеля отмечены подлинным развитием, причем на самых различных уровнях. В качестве примера проанализируем разработку Сонаты для виолончели и фортепиано. Ее четыре раздела спаяны и взаимосвязаны между собой. Первый — экспозиционный, разрабатывающий тему главной партии, звучит ярко, светло (си-бемоль лидийский)<sup>42</sup>. Интонационное, тональное и ладовое преобразования, введение нового контрастного «фактурно-ритмического тематизма» (определение М. Арановского) вне фольклорных интонаций драматизируют тему и придают ей приподнятый патетический характер<sup>43</sup>. Первая кульминация в раз-

<sup>42</sup> Заметим, что лидийский лад не характерен для узбекской музыки.

<sup>43</sup> Введение тематических элементов вне фольклорных интонаций — характерная особенность сонатных циклов Г. Мушеля. Так, в Виолончельной сонате, в конце разработки, материал главной партии перерастает в общие формы движения, которые далеко не всегда содержат обороты национальной лексики. Аналогичный пример имеет место в коде этой сонаты, построенной на гармонической фигурации, и в начале финала флейтовой сонатины. Фактурно-ритмический тематизм не только активизирует музыкальное развитие, но и раскрывает богатые технические возможности инструмента. Не выявляя конкрет-



работке отмечена тональными сдвигами, гомофонно-гармонической фактурой (фортепиано). Во втором и особенно третьем разделах развитие достигает высшей фазы. Композитор вновь обращается к фактурно-ритмическому тематизму. Роль этой темы в активизации движения и усилении напряжения чрезвычайно велика. Чередование энергичных, напористых тематических элементов главной партии с темой, ритмически заостренной и фанфарной по звучности, становится динамизирующим средством. Переосмысленная тема фактурно-ритмического склада выступает то в виде фона (пассажи у фортепиано), то в виде динамических контрастов (сопоставление темы главной партии на *pp* и фактурной темы на субито *ff*). Сопоставление «сольной» и «туттийной» звучностей вместе с интонационным и тональным варьированием (фа-диез фригийский, си-бемоль ионийско-миксолидийский, си эолийско-фригийский, ре ионийско-миксолидийский) драматизирует действие, подводит ко второй кульминации, где возникает трансформированная тема побочной партии в увеличении. Здесь использован типичный для Р. Рахманинова прием «растягивания темы» (выражение Л. Раабена). Фигурационно-гармоническая фактура придает данному разделу взволнованный патетический характер.

Третья, центральная, кульминация отмечена тональной неустойчивостью, усилением динамики, уплотненным звучанием темы главной партии на *fff* (параллельные терции у виолончели на фоне разложенных аккордов у фортепиано в триольном ритме). Четвертый этап разработки (заключительный) создает ощущение угасания, спада динамики. Равновесие восстанавливается. Эпизодическая тема вытесняется темой главной партии, которая в конце этого раздела звучит одногласно в увеличении.

В разработке Скрипичной сонаты, в отличие от Виолончельной, темы сохраняют жанровый контраст. Развиваются они секвенционно с мелодическим варьированием. Композитор вводит динамические, фактурные контрасты. Иногда прибегает к мотивному вычленению темы побочной партии. В заключении материал главной партии изложен в виде канона. Целостности способствует фон, образованный гармонической фигурацией шестнадцатыми длительностями.

Особенность структур первых частей циклов — сокращенные репризы. В Сонатине сокращение происходит за счет укорочения главной партии и пропуска связующей. Примерно также построена реприза Виолончельной сонаты, где опускается побочная партия.

Зеркальная реприза Скрипичной сонаты выделяется своей неоднозначностью, ибо воспринимается как продолжение разработки. Побочная партия звучит на органном пункте доминанты и

ных национальных черт, эти тематические образования поглощаются оборотами узбекской музыкальной речи.

по существу играет роль преддикта. В результате смысловая реприза начинается с главной.

Вторые части, как уже отмечалось выше, являются лирическими центрами сонатных циклов Г. Мушеля. Именно в них концентрируется песенно-лирическая образная сфера, которая раскрывается посредством авторского и народного мелоса. Темами крайних частей трехчастной формы (как в *Andante cantabile* Флейтовой сонатины, так и в *Moderato con anima* Скрипичной сонаты) служат несколько измененные народные мелодии — «Хайрисаг девога» — «Скитающийся нищий»<sup>44</sup> (в первом случае) и «Гаж-жигим нозигим» — «Мои локоны» (во втором)<sup>45</sup>. Авторские темы чаще всего производны от народных или близки им интонационно, благодаря чему композитор легко переходит от одних тем к другим.

Необычна форма медленной части Сонатины, звучащей в одной тональности (фа-диез минор). Общая тональность, выдержанный синкопированный ритмический рисунок в фортепианном сопровождении, как и разомкнутость каждого построения, способствуют целостности композиции. Характерно что тоника возникает только в конце *Andante cantabile*. Аналогичное оттягивание тоники применяет Г. Мушель и в Виолончельной сонате (середина второй части цикла). Единству целого содействует синтетическая реприза, базирующаяся на соединении народной и авторской тем (соль-диез локрийский и фа-диез минор)<sup>46</sup>. В заключении репризы мотивы обеих тем интегрируются. В этом можно усмотреть предломление приемов народного формообразования. Отсутствие тематического и тонального контраста в средней части Сонатины для флейты и фортепиано выполняется мелодическим и гармоническим развитием. Так, первую тему отличает переменность устоев (ля, си, соль-диез). Иногда звук соль-диез принимает функцию устоя (тоника) и образует локрийский лад, что в общем-то не свойственно узбекской музыке. Внутреннюю противоречивость создают несовпадения гармонических и мелодических устоев. Усиливает выразительность фоническая трактовка аккордов, связанная с линейностью фактурных пластов и вариантными сопоставлениями ступеней. Показательна в этом плане фортепианная партия, мелодия которой обогащена альтерационным варьированием III, IV и VI ступеней.

В заключительном разделе репризы медленной части Флейтовой сонатины новый оттенок лирическому образу придает мажорная перекраска (фа-диез миксолидийский).

Черты, отмеченные в Сонатине, наблюдаются и во второй части Скрипичной сонатины, отличающейся контрастной серединой и

<sup>44</sup> См.: Мушель Г. 55 узбекских народных песен. Рукописный фонд Института искусствознания им. Хамзы. Ташкент.

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Чередование первой и второй тем позволяет усматривать в форме черты куплетности.

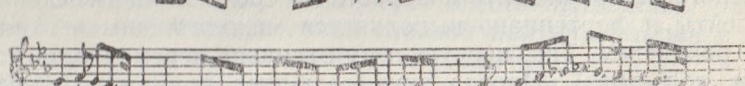
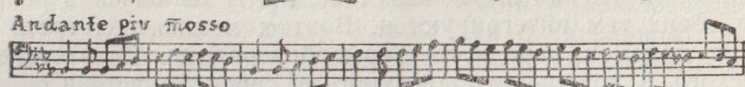
более крупными масштабами (сложная трехчастная форма). Однако в формообразовании же целого действуют аналогичные принципы. Здесь как и в Сонатине, авторские темы интонационно близки народной мелодии «Гажжигим нозигим». Широко применяются приемы варьирования.

Параллельное движение трезвучий, сектаккордов в фортепианной партии — результат плодотворного влияния приемов, присущих французскому импрессионизму и узбекской народной музыке<sup>47</sup>. Мелодические и гармонические пласты создают ансамбль с индивидуализированными партиями инструментов.

Andante con moto Виолончельной сонаты (сложная трехчастная форма) строится на основе авторской темы и ее вариантных преобразований:

27.

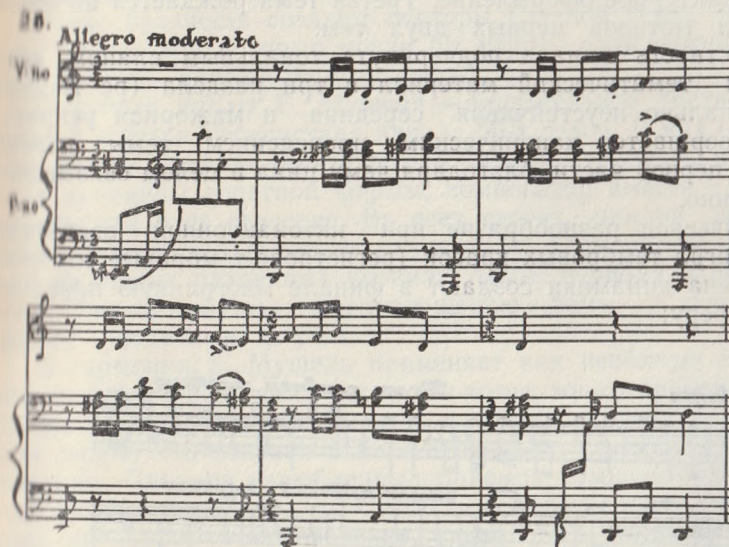
*Andante con moto*



В фортепианном вступлении *Andante con moto* ощущается взаимопроникновение различных одноименных ладов (дорийского, эолийского, фригийского, с тоникой соль) — характерная особенность узбекской народной музыки. В средних разделах простой и сложной трехчастной формы — срединный тип изложения с tonальной неустойчивостью, структурной разомкнутостью, перегармонизацией мелодических устоев основной темы. В результате вариантного и ладотонального развития достигается большая эмоциональная напряженность в середине сложной трехчастной формы. Резкая смена тональностей, динамизирующая интонационный материал, не типична для песенных форм. Для усиления напряженности используются многотерцовые созвучия и аккордовые утолщения.

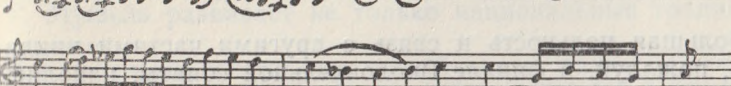
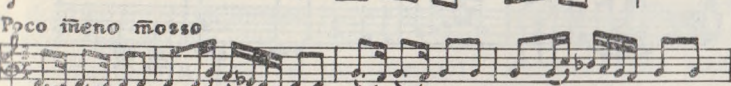
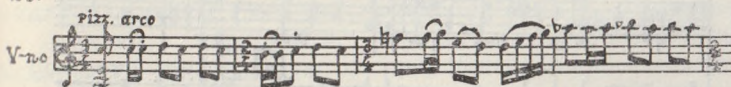
<sup>47</sup> К параллелизму Г. Мущель прибегает довольно часто. См.: Сюиту для двух скрипок, альта, виолончели и фортепиано, финал сонатины для флейты и фортепиано.

О финалах циклов. Жанровую линию первой части продолжает последняя часть Сонатины для флейты и фортепиано (*Allegro vivace*). Основана она на чередовании двух танцевальных тем. Жанровый по своему содержанию и финал Сонаты для скрипки и фортепиано. Картина праздничного веселья носит здесь танцевальный характер. Небольшой диапазон темы, ритмическая легкость роднят ее с народными мелодиями типа лапар или ялла:



В формообразовании финала, сочетающем признаки различных структур (вариационность, рондальность, трехчастность), решающую роль играет вариационность по принципу прорастания<sup>48</sup>. Пос-

29.



<sup>48</sup> Схема финала — а, в, а<sub>1</sub> в<sub>1</sub> а<sub>2</sub> в<sub>2</sub> а<sub>1</sub> — образует двухтемную рондальность, а по тональным признакам и принципам варьирования — трехчастность; отсутствие цезур между разделами, интонационная взаимосвязанность двух тем говорит о разомкнутой структуре.

ледняя дана на разных уровнях. Каждый новый такт главной темы (пример 28) — вариант предыдущего, а каждая новая тема (вторая и третья — пример 29) интонационно связана с первой (пример 28).

Вторая тема вырастает из первой — из секундного опевания основного устоя и скачка на кварту с заполнением. Сходство имеют как начальные, так и заключительные интонации, ритмический рисунок, фактурное оформление. Третья тема рождается на основе интеграции мотивов первых двух тем.

Трехчастность финала подчеркнута тональным планом, объединяющим тематический материал в три раздела (ре мажор, минор, тонально неустойчивая середина и мажорная реприза). Финал завершается каноническим проведением темы главной партии из первой части, благодаря чему цикл в целом связывается интонационно.

Мелодическое разнообразие при интонационной взаимосвязанности, игра тембровых красок (регистрово-тембровые сопоставления) смена динамики создают в финале многоликую праздничную атмосферу:

30.

*Allegro*

*Тема главной партии*

*Тема побочной партии*

*Фрагмент разработки*

Cello

Piano

Наибольшая цельность и связь с другими частями цикла достигнута, пожалуй, в финале Виолончельной сонаты, наполненной внутренней динамикой, энергией и вместе с тем лиризмом. В нем особенно органично сочетаются профессиональные и народные приемы формообразования. Драматургическая роль финала и жанровая природа главной темы подсказали композитору свобод-

ную структуру, совместившую сонатные, рондальные и вариационные принципы развития. Сонатность сказывается в наличии tonального и тематического контраста (энергичная, танцевальная тема главной партии противопоставляется лирической теме побочной), а также в наличии разработки, характеризующейся развитием материала экспозиции посредством вычленения мотивов, контрапунктического их соединения, секвенционности и связанной с ней tonальной неустойчивостью<sup>49</sup>.

Рондообразность создают повторы главной темы, чередующиеся с разделами, которые могли бы играть роль эпизодов (побочная партия, разработочные части).

Сонатные циклы Г. Мушеля — значительное достижение камерной музыки Узбекистана начала 50-х годов. В них он выступил как мастер камерно-ансамблевого письма. Опираясь на классические принципы сонатной формы, композитор вместе с тем вносит коррективы в ее строение. Во всех частях циклов используется варьирование как средство развития и формообразования, причем на самых различных уровнях: темы, периода и формы в целом. Оно способствует раскрепощению темы и стирает грани между разделами формы.

В гармонии Г. Мушель применяет как неполные с пропущенной терцией трезвучия, так и сложные многотерцовые созвучия. Большое значение приобретает взаимопроникновение одноименных ладов, что связано с вариантностью ступеней в узбекской монодии. Один из излюбленных приемов композитора — совмещение мажора и минора, что создает особый колорит. Увеличивается роль линейного голосоведения, аккордовых утолщений мелодических голосов. Функциональная взаимосвязь аккордов как формообразующего фактора выступает на первый план при соединении различных построений.

Г. Мушель мастерски применяет и разнообразно трактует возможности инструментов, заботится о смысловой функции каждого, об их равноправии в ансамбле. Флейта, скрипка, виолончель представлены не только как мелодические инструменты, отличающиеся выразительными тембрами, но и как виртуозные. Применение пассажей, штрихов, комбинаций тембров подчинено раскрытию содержания произведений. Многочисленные трели в партии флейты (вторая часть Сонатины) или флажолеты скрипки (Скрипичная соната) передают своеобразную национальную манеру исполнительства — филирование звука. Форшлаги флейты подражают мелизматике нага.

Г. Мушель развивает не только национальные традиции, но и

<sup>49</sup> Национальный колорит теме главной партии придают вариантность повторов, переменность устоев (ре и ля), движение мелодии к нижнему устою, выдержанный упругий ритм. Пиццикато виолончели имитирует звучание струнно-щипковых инструментов. В теме побочной партии также обнаруживаются особенности узбекской музыки: синкопирование, опевание устоев, нисходящее кадансирование.

традиции, заложенные русской школой, в особенности С. Рахманиновым и С. Прокофьевым. Так, в Виолончельной сонате для выражения лирико-драматического настроения композитор обращается к типичной для рахманиновских концертов гармонической фигурации. Влияние С. Прокофьева сказывается в создании действенной токкатной фактуры.

Как видно из содержания главы, произведения Г. Мушеля, отличающиеся индивидуальным почерком, эмоциональной выразительностью, синтезом различных стилевых истоков, сыграли важную роль в развитии узбекской камерной инструментальной ансамблевой музыки 40—50-х годов.

### Глава III.

#### УЗБЕКСКИЙ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (60—80-е ГОДЫ)

Новый этап в истории узбекского искусства открывают шестидесятые и семидесятые годы. Музыкальная культура Узбекистана, как и вся советская музыка, развивалась под воздействием таких событий общественно-политического значения, как пятидесятилетие образования СССР, сороколетие УзССР, шестидесятилетие Великого Октября, столетие со дня рождения вождя пролетариата — В. И. Ленина, тридцатилетие Победы советского народа в Великой Отечественной войне.

Успехи советской музыки, усилившиеся контакты с зарубежными странами, широкая пропаганда произведений корифеев современного музыкального искусства (Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Хиндемита, Онеггера и др.) открыли перед узбекскими композиторами новые горизонты, неисчерпаемые возможности творческого поиска новых средств выразительности, новых уровней их осмысления.

За истекший период достигнуты особенно значительные успехи в симфоническом и вокально-симфоническом жанрах. Заметно расширилась тематика произведений — композиторы обращаются к сюжетам, связанным не только с Узбекистаном, но и с жизнью других республик, с сюжетами мировой литературы<sup>1</sup>. Усиливается интерес к «чистому» инструментализму<sup>2</sup>, раздвигаются жанровые границы, что выражается в обращении к камерной симфонической музыке. Все это сказалось на развитии камерно-инструментального ансамбля и камерно-ансамблевого исполнительства.

Высокой исполнительской культуры достигла деятельность струнного квартета, организованного еще в 1944 г. при Радиокomitee. Начиная с 1949 г. в течение двадцати лет квартетом руководил Н. Е. Повер<sup>3</sup>. В репертуар квартета входило свыше

<sup>1</sup> Акбаров Ик. Симфоническая сюита «Почта» по Рабиндранату Тагору; Вильданов Р. Оратория «Войдите в мир» на стихи Р. Рождественского и П. Неруды и др.

<sup>2</sup> Известно, что «волна инструментализма» отмечается во всей советской музыке. См.: История музыки народов СССР. В 5 т. М., 1974. Т. V. Ч. I. С. 55.

<sup>3</sup> Состав квартета неоднократно менялся. В 60-е годы в нем работали Н. Повер, Ф. Янов-Яновский, А. Рутберг, Г. Бострем.

четырёхсот произведений композиторов русских, узбекских, зарубежных и братских республик. Этот ансамбль принимал активное участие в музыкальной жизни Узбекистана (выступал на пленумах СК Узбекистана, в филармонии, Ташкентской консерватории, Доме композиторов, Доме ученых), в концертах, организованных для тружеников заводов и фабрик, воинов Советской Армии, освоителей целины<sup>4</sup>. С квинтетом неоднократно играли такие пианисты, как Н. Яблоновский, А. Геккельман, Р. Керер, Г. Мушель.

«Уровень мастерства квинтета таков, — писал Л. Раабен, — что он мог концерттировать с успехом по крупным городам Советского Союза и за рубежом. Это ансамбль тонкого камерного стиля, красочной, серебристой звучности»<sup>5</sup>.

Наряду с квинтетом радио широко пропагандировал произведения узбекских композиторов, ансамбль, организованный в 1966 г. при филармонии в составе: А. Саркисянц, М. Рустамбеков, Ю. Мазченко, И. Ибрагимов. Им впервые были исполнены Пятый квинтет Б. Гиенко, струнные квинтеты молодых авторов — З. Туйчиевой, Д. Сайдаминовой, и др.

Струнный квинтет филармонии концерттировал в различных городах Узбекистана, Кавказа, Таджикистана. Выступал он в ГДР, на декадах узбекского искусства в Москве и Белоруссии, участвовал в авторском концерте Д. Шостаковича на заводе Ташавтомаш. Исполнительская деятельность филармонического квинтета отмечалась в прессе<sup>6</sup>. В это же время в консерватории сформировался самобытный ансамбль: И. Ибрагимов (виолончель) и Н. Будалина (фортепиано).

Активизация камерно-ансамблевого исполнительства, как и всей музыкальной культуры, стимулировала камерное творчество. Начиная с 60-х годов возрастает значение самого жанра. Эта тенденция распространяется и на последующие два десятилетия. Синтезируются лучшие черты камерной музыки прошлых лет, осваиваются новые стилистические приемы. Все это определило разносторонность творческих поисков, жанровое разнообразие, создание ярких произведений. Любая, даже студенческая работа в 60-е годы демонстрировала определенную степень технической оснащенности (струнные квинтеты У. Мусаева, Н. Закирова, Т. Ташматова и др.).

Содержание ансамблевой музыки стало глубже и многозначнее. Дальнейшее развитие получает жанровая или «фольклорная» (выражение Л. Раабена) линия, которая обогащается лирическими образами (Второй, Третий струнные квинтеты Б. Гиенко, Струн-

<sup>4</sup> В 1961 г. филармонический квинтет за 50 дней дал 53 концерта для целинников Казахстана, получивших высокую оценку общественности.

<sup>5</sup> Раабен Л. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. Л., 1964. С. 155.

<sup>6</sup> Лев Т. Музыка четырех//Комсомолец Узбекистана. 1966. 25 октября.

ный квинтет С. Вареласа и др.). Наметившийся в 50-е годы процесс лиризации жанра заметно активизировался. Четче обозначился отход от жанровой темы в сферу песенной, углубленной лирики или философского размышления и драматических коллизий (струнные квинтеты И. Акбарова, Четвертый, Восьмой квинтеты и фортепианный квинтет «Триптих» Б. Гиенко, Второй струнный квинтет А. Берлина). Романтические веяния, заявившие о себе столь ярко в творчестве советских композиторов, нашли выражение и в произведениях композиторов Узбекистана, в особенности в ансамблевых сонатах молодых авторов (80-е годы).

Расширение тематики произведений, рост композиторского мастерства приводит к обновлению музыкального языка, принципам формообразования.

В рассматриваемый период усилился интерес к национальным традициям прошлого, к различным пластам народной и профессиональной музыки устной традиции. Углубилось само понятие «национального», расширилась «география» использования фольклора. Так, например, Б. Зейдман впервые создает Квинтет на хорезмские темы; разработкой почти нетронутых пластов уйгурского фольклора привлекает квинтет Ш. Шаймардановой; многообразен интонационный язык Квинтета Карим-Ходжи, истоки которого восходят к народной музыке — таджикской, узбекской и уйгурской. А. Малахову принадлежат обработки для струнного квинтета «Четыре мелодии народов Средней Азии». Ик. Акбаров вводит в произведения интонации русского мелоса (Первый квинтет).

К каракалпакским темам обращается А. Варелас (Сюита для струнного квинтета), к индийской — Н. Закиров (струнный квинтет с ситарой). Новое в отношении к фольклору — индивидуальный подход, более глубокое проникновение в народную и профессиональную музыку устной традиции, освоение народных жанров, их структурных особенностей, вовлечение современных стилистических приемов в разработку фольклорных первоисточников.

Характерная примета камерной музыки последних трех десятилетий — расширение выразительных возможностей путем развития традиционных для профессиональной музыки средств, изучения современной композиторской технологии, в частности, серийной и алеаторической техник, и, наконец, путем «отражения (как пишет В. Задерацкий об аналогичных явлениях украинской камерной музыки) веяний европейского искусства, которые связываются с понятием неоклассицизм»<sup>7</sup>. В связи с этим возрастает роль полифонии, полифонических жанров и форм. Так, лирическим центром Третьего квинтета И. Акбарова является fuga, Четвертого, Пятого и Седьмого квинтетов Б. Гиенко — пассакалья, Третьего квинтета — «Интермеццо» в форме фуги. Полифоничность

<sup>7</sup> Задерацкий В. О. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60—70-х годов//Музыкальная культура Украинской ССР. М., 1979. С. 433.

мышления становится свойством узбекской ансамблевой музыки. Но дело не только в усилении роли полифонии, но и в стимулировании новых замыслов композиторов. Неоклассические тенденции проявляются и в оригинально выполненных сочетаниях различных стилей (Сюита для струнного квартета Т. Курбанова, Соната для скрипки и фортепиано Д. Янов-Яновского, Соната для альта и фортепиано И. Димова), стилизации (третья часть Четвертой квартета: *Tempo di menuetto, poco scherzando* Б. Гиенко), использовании «чужой музыки» (Трио В. Сапарова для кларнета, фортепиано, виолончели памяти Дж. Гершвина), или в стилистических столкновениях, где пародируется стиль. Яркими примерами подобного могут служить Второй струнный квартет и Трио для кларнета, фортепиано и контрабаса Э. Немировского.

Развитие инструментальной ансамблевой музыки отмечено разнообразием жанров, хотя роль каждого из них в искусстве Узбекистана далеко неравноценна. Начиная с 60-х годов и до наших дней в камерной музыке доминирует струнный квартет, что говорит о силе классических традиций в Узбекистане и о неисчерпаемых возможностях жанра. К нему обращаются композиторы разных поколений: Б. Гиенко, Ик. Акбаров, С. Варелас, С. Бабаев, С. Джалил, А. Берлин, Н. Закиров, М. Калантарова, Н. Гиясов и др.

Именно в квартетном жанре заметно обновление канона, развившееся в трактовке цикла и структуры его частей. Так, в Третьем квартете Б. Гиенко синтезируются черты сюитной, сонатной и вариационной форм. Во втором его квартете в развитии побочной партии (первая часть) применяется принцип жанра ашула. На интересный опыт использования Ик. Акбаровым традиционного типа макомно-инструментального монодийного конструирования мелодии: «инспирирования элементов... таснифов» («Таснифи Бузрук», «Таснифи Рост») и сакилов («Сакили Ислими») из макома Бузрук, «Сакили Вазимин» и «Сакили Рак-рак» из макома Рост в сочетании с европейскими приемами формообразования — фугато и сонатной формы в финале Третьего квартета указывает музыковед Т. Гафурбеков<sup>8</sup>.

В отдельных случаях обновление музыкального языка приводит к переосмыслению сонатной формы, к совмещению функций разных форм или их принципов («Соната-импровизация» Н. Закирова, Пятый квартет Б. Гиенко), или к отказу от нее (Пятый квартет И. Акбарова)<sup>9</sup>.

Сравнительно реже композиторы обращаются к фортепианному трио (М. Гаджиев, Х. Азимов, У. Мусаев, А. Плахова, А. Эргашев), фортепианному квинтету (Б. Гиенко, Б. Зейдман, Х. Азимов). И это не случайно. Отсутствие этих видов концертирующих

<sup>8</sup> Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент, 1987. С. 96.

<sup>9</sup> Об аналогичных явлениях в советской симфонической музыке писал М. Арановский (Симфонические искания. Л., 1979).

ансамблей несомненно сказывалось на творчестве композиторов. Однако учитывая, что до 60-х годов не появилось ни одного произведения, за исключением первых опытов М. Бурханова, И. Акбарова, нельзя не признать определенных успехов и в этих разновидностях камерной музыки. Квинтет же «Триптих» Б. Гиенко можно оценить как значительное достижение камерно-ансамблевого творчества Узбекистана.

Поиски новых средств выражения наблюдаются и в сюитах для струнного квартета (С. Джалил, Т. Курбанов, А. Варелас)<sup>10</sup>. Известно, что камерная или узбекская симфоническая традиционная сюита имела песенно-танцевальную основу, причем строилась она на чередовании подвижного и медленного танцев. Уже в Сюите Г. Мушеля для квинтета намечилось переосмысление содержания частей цикла. Перестановка эмоциональных акцентов имеет место и в Сюите для струнного квартета С. Джалилова, кроме того, в качестве первой части он вводит прелюдию (Прелюдия, Ракс-Танец, Ноктюрн, Рондо).

Сюита Т. Курбанова привлекает попыткой синтезировать различные стилевые истоки — интонационные комплексы, сложившиеся в европейской старинной музыке, узбекской народной домбровой и развитых жанрах вокального творчества. Драматургия четырехчастного цикла опирается на контрастное сопоставление частей *Andante maestoso*, *Allegro moderato*, *Andante Allegro molto*). Этот контраст вносят вторая и четвертая части, с подчеркнутым жанровым характером и национальным колоритом.

Моделью для тематизма первой части — *Andante maestoso* — служат интонационные элементы старинной европейской классической музыки, в частности мелодия патетического характера, родственная Баху, а также адиция (тирата). Вместе с тем первая часть не лишена национальной почвенности. Композитор вкрапывает в ткань партитуры ритмоинтонации из макома «Чаргоҳ». Некоторые из них проникают и в другие части. Таковы обороты, основанные на опевании устоя или обыгрывании терцового звука с помощью понижения или повышения.

Вторая часть строится на ритмоинтонациях узбекской народной домбровой музыки<sup>11</sup> и воспроизведении приемов исполнительской игры. С домбровой музыкой ее сближают фактурные средства: ленточное и бурдонное многоголосие, обогащенное утолщением фактуры, штрих пиццикато, переменный размер и характерная для домбровых пьес вариантная повторность на разных уровнях. Линеарная трактовка гармонической вертикали, произвольно возникающие секундовые, септимовые диссонансы, создают также типичный для домбровой музыки фонический эффект.

Третья часть — *Andante* — романсового характера с широким использованием подголосочной полифонии. Своеобразие четвер-

<sup>10</sup> Джалилов С. Сюита для струнного квартета. Рук. (Архив автора).

<sup>11</sup> См.: Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка. Ташкент: ГИХЛ. 1962.

той — в синтезе черт, присущих финалам старинной европейской сюиты и традиционной узбекской. Столь полярные истоки сплавлены удивительно органично: фугато, как и последующий фугированный эпизод, основанные на необычайно упругой, ритмически заостренной и танцевальной узбекской теме (протяженной) в размере  $\frac{6}{8}$ , создают неожиданный эмоциональный эффект — ассоциацию со старинной жигой.

Черты сюитности ощущаются в Третьем квартете Б. Гиенко, в обработках для струнного квартета Б. Гиенко («Восемь народных песен и мелодий») и А. Малахова («Четыре мелодии народов Средней Азии»). Последние в сущности представляют сюитные циклы. Такая трактовка обусловлена небольшими масштабами каждой обработки, их контрастным сопоставлением и рядом особенностей, выявивших сквозную линию образов: у Б. Гиенко — наличие общих интонационных оборотов, у А. Малахова — тональный план и виртуозный концертный стиль, «воспроизводящий приемы народных исполнительских манер» (Н. Янов-Яновская).

В конце 60-х—начале 70-х годов один за другим распадаются квартеты радио и филармонии. Тогда же возник молодой по своему составу новый квартет: М. Турдыев, А. Азимов, В. Халикулов, А. Ахмадиева, который, однако, вскоре прекратил свою деятельность. В 80-е годы был образован еще один квартет при филармонии — В. Рейдер, А. Каримов, У. Рыхсиев, А. Рахиджанов.

Начиная с 70-х годов наблюдается своеобразное возрождение и обновление ансамблевой сонаты, обусловленное ростом концертно-исполнительской практики, сконцентрированной преимущественно в Ташкентской консерватории. Некоторые преподаватели проводят сонатные вечера. Среди них такие ансамблисты, И. Ибрагимов и Н. Будылина, Д. Чахвадзе и Л. Лисицина, А. Мансыров и Н. Цинцадзе, А. Павловский и Б. Евлампиев, М. Спектор и А. Мовсисянц, А. Ким и О. Юсупова, Н. Букин и Т. Кочетова, В. Халикулов и С. Константиновская.

В последнее десятилетие особенно активна исполнительская деятельность С. Златковской (скрипка) и И. Альспектор (фортепиано)<sup>12</sup>. Репертуар коллективов весьма разнообразен — от классики до музыки социалистических стран.

В программах ансамблистов представлена музыка Узбекистана: Соната для виолончели и фортепиано Б. Зейдмана, Вильданова, для альты И. Димова и М. Калантаровой, для скрипки и фортепиано А. Вареласа и А. Эргашева. Все это свидетельствует о подъеме ансамблевой сонаты в 70—80-е годы<sup>13</sup>. Ансамблевая соната этого периода демонстрирует достаточно высокий уровень композиторского мастерства. Большинство из упомянутых авто-

<sup>12</sup> Об исполнительском коллективе С. Златковская и И. Альспектор см.: Захидова А. Х. Сонатный дуэт. Нукус: Каракалпакстан, 1989.

<sup>13</sup> Следует также напомнить о первых сонатах для тромбона и фортепиано А. Берлина и фагота и фортепиано И. Димова.

ров — молодые композиторы, вступившие в пору творческой зрелости. Они не только оснащены современной технологией, но и способны к философскому осмыслению действительности.

Повышение профессионального уровня ансамблевого творчества, разносторонность поисков создали благоприятную почву для возникновения нового для узбекской музыки жанра, по сути своей синтетического. Первые шаги в этом направлении были сделаны А. Малаховым (цикл для голоса, флейты, фагота и фортепиано) и Ф. Янов-Яновским («Триптих» для голоса, флейты, вибратона и виолончели).

Робкие шаги делаются и по созданию неординарных по своему составу инструментальных ансамблей: Струнный квартет с гитарой Н. Закирова, Квинтет для струнного квартета и флейты З. Азимовой, Трио для контрабасов Н. Гиясова. В рождении новых типов нетрадиционного ансамбля важную роль сыграл исполнительский коллектив в составе: Б. Муртазаев (кларнет), В. Налбадян (фортепиано) и И. Сулейманов (контрабас). Несмотря на непродолжительность его существования (всего два года), специально для него были написаны Трио В. Сапарова и Э. Немировского, М. Махмудова и множество концертных пьес и переложений.

Обращение к необычным по составу ансамблям не всегда венчалось успехом. Так, гитара, введенная Н. Закировым в инструментальный ансамбль, не стала его органичной частью: однородность тембров трех контрабасов поставила перед Н. Гиясовым, в то время еще студентом консерватории, непосильные задачи.

Значительно увеличился удельный вес произведений для духовых инструментальных ансамблей. В 1988 г. был издан первый сборник инструментальных ансамблей для духовых инструментов (Ташкент).

Особенность камерной музыки последних трех десятилетий — лаконичное выражение мысли как в целом (в цикле), так и в деталях. В этом сказалась одна из характерных тенденций всей советской музыки, что повлекло за собой повышенный интерес к инструментальным ансамблям малых форм. «Речитатив» Т. Курбанова для четырех медных инструментов; пьесы Б. Зейдмана, А. Вареласа, Р. Абдуллаева для трубы, двух валторн и тромбона; Г. Мушеля, Н. Гиясова для деревянных духовых инструментов. Репертуар ансамбля пополнился и концертными пьесами для различных инструментов с фортепиано: виолончели, альты Ф. Янов-Яновского; гобоя, английского рожка С. Джалила; флейты, гобоя Т. Курбанова; виолончели, альты, трубы С. Вареласа и др.

Значительный вклад в развитие инструментального ансамбля внесли Б. Гиенко и Ак. Акбаров, чей творческий путь начался в 40-е годы. Композиторов роднит широта интересов, особое внимание к симфонической и камерно-инструментальной музыке. Анализ сочинений Б. Гиенко и Ак. Акбарова позволяет выявить не

только их индивидуальность, но и примечательные черты ансамблевой музыки Узбекистана.

\* \* \*

О пристрастии Б. Гиенко<sup>14</sup> к камерно-инструментальному жанру убедительно свидетельствуют Восемь струнных квартетов и квинтет «Триптих» для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано. Восемь обработок узбекских мелодий для струнного квартета. Каждое из произведений представляет большой художественный интерес.

Б. Гиенко — один из тех русских композиторов республики, на творчество которых заметное влияние оказала узбекская музыка. Многолетняя работа в оркестре народных инструментов, на кафедрах народных инструментов и композиции в Ташкентской консерватории, глубокое изучение фольклора и опыты его обработок помогли композитору найти свой стиль.

Излюбленная тема композитора — быт и природа Узбекистана. Его сочинения — своеобразный дневник художника, запечатлевший мысли о цветущем крае, людях труда, их чувствах. Созданные им образы полны жизнеутверждающего пафоса, энергии и поэтичности. Неустанно обращаясь к любимой теме, Б. Гиенко раскрывает ее неисчерпаемые возможности. Привлекательны и жанровые образы его произведений, отличающиеся разнообразием и сочностью красок, национальным колоритом, картинностью. Стихия композитора — это лирика, составляющая самую яркую черту его дарования. Диапазон ее широк: от лирики созерцательной до философски углубленной, драматической. Некоторые ансамблевые произведения программны, им предпосланы эпитафии, подзаголовки, посвящения, обобщенно раскрывающие содержание. Тяга к обобщенной программности — примечательная черта Б. Гиенко<sup>15</sup>.

В системе выразительных средств композитора ведущее место принадлежит мелодии. Стилевые истоки композитора восходят к русской и узбекской музыкальной культуре. Русское начало проявилось не столько в интонационном строе музыки (хотя это тоже имеет место), сколько в складе мышления художника, его отношении к окружающей действительности, трактовке образов, связанных с Узбекистаном, в некоторых приемах развития.

<sup>14</sup> Б. Ф. Гиенко — народный артист УзССР, один из ведущих композиторов Узбекистана. Им написаны симфонии, симфонические сюиты, увертюры, поэмы, сюиты для оркестра народных инструментов, камерно-инструментальные и вокальные сочинения. Автор балета и музыки к драматическим спектаклям. Его произведения известны и за пределами республики. Второй квартет исполнялся на Декаде узбекского искусства и литературы в Москве; подробнее о творчестве Б. Ф. Гиенко см.: Головина В. А. Творчество Б. Ф. Гиенко // Вопросы музыковедения. Вып. II. Ташкент, 1971. С. 83—93.

<sup>15</sup> Например: вторая симфония «Узбекистан», четвертая — «Симфония-баллада», посвященная памяти четырнадцати комиссаров, отдавших жизнь за победу Советской власти в Туркестане; симфоническая поэма «Мирзачуль», «Драматические эскизы» для камерного оркестра, сюита «Лирические картинки Узбекистана».

Из классиков Б. Гиенко близки кучкисты, в особенности Римский-Корсаков, а из современных авторов — Прокофьев. В творчестве Б. Гиенко, как и Прокофьева, «живет романтически возвышенное поэтическое восприятие мира»<sup>16</sup>. Влияние современной музыки выражается в усложнении мелодического языка: обогащении его новыми оборотами, усилении контрастов и обострении гармонического мышления.

Б. Гиенко, как и Г. Мушель, применяет в основном оригинальный тематизм, сравнительно реже — народные мелодии. Но, в отличие от Г. Мушеля, использовавшего фольклор только в медленных частях циклов, Б. Гиенко вводит его и в первые части — в сонатную и вариационную формы (Второй и Третий квартеты).

В сочинениях Б. Гиенко преобладает мелодический тематизм, экспозиционное изложение материала, что можно рассматривать как результат различных по своим истокам влияний — кучкистов, Прокофьева и узбекской монодии.

Воспитанный на лучших образцах русской и зарубежной музыкальной литературы, композитор тяготеет к мудрой объективности классического искусства, к стройной конструкции его форм. Используя опыт современной музыки, Б. Гиенко трактует сонатный цикл по-разному. Интонационное содержание его музыки влияет на формообразование, главным образом на внутренние структуры частей циклов.

Эволюцию камерного стиля отражают квартеты и квинтет «Триптих». Обратимся к общей характеристике циклов.

Как отмечалось выше, замысел первого трехчастного квартета «Картинки Узбекистана» (1949) был решен в жанрово-пейзажном плане. Второй и Третий квартеты (1958, 1961), близкие первому своим жизнеутверждающим тоном, отличаются от него более глубоким содержанием, усилением лирического начала, но в них немало и энергичных образов, живописных жанровых зарисовок. Так, уже в первых трех квартетах намечаются основные сферы: лирическая и жанровая. Параллельно развиваясь, они обогащают друг друга, рождая множество оттенков настроений.

Второй квартет (соль-миксолидийский) — в четырех частях: Аллегро, Ноктюрн, Скерцо, Финал<sup>17</sup>. Взаимосвязь и взаимообусловленность разделов и частей цикла, тематическое развитие обеспечивают произведению цельность и единство. Так, начальная фраза главной партии выступает в роли монотемы, объединяющей первую и четвертую части цикла<sup>18</sup>. Связь с финалом (рондо) реализуется не только посредством использования монотемы как основы рефрена, но и за счет проникновения ее интонации в пер-

<sup>16</sup> Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л.: Музыка. 1969. С. 89.

<sup>17</sup> Гиенко Б. Квартет № 2. Партитура. Ташкент, 1961.

<sup>18</sup> Тема главной партии построена на народной мелодии «Қашқарча».



вый эпизод. Второй эпизод рондо, а также «Ноктюрн» (вторая часть квартета) интонационно родственны побочной партии первой части. Объединяется цикл и по образному строю. Так, жанровые черты присущи первой, третьей и четвертой частям. Лирические образы имеют место в первой, второй, четвертой, а энергичные, волевые — в первой, отчасти третьей и четвертой частях.

Иначе строится цикл Третьего квартета<sup>19</sup>. Он пятичастный, структура его совмещает различные, свободно трактованные формы. Первая часть — Тема с вариациями, в то же время обнаруживает черты сонатной формы. Скерцо (третья часть) обрамляется двумя медленными частями («Романс» и «Интермеццо»). Финал написан в сонатной форме. Чередование жанровых и лирических образов сближает этот лаконичный цикл с сюитой.

Новой ступенью в эволюции струнного ансамбля стал Четвертый квартет (1962)<sup>20</sup>. В нем автор преодолевает чрезмерное увлечение жанровостью, характерное для ранних квартетов и несколько ограничивающее их содержание. Страницы лирической музыки становятся субъективнее, философичнее.

Четвертый квартет автобиографичен. Своеобразным эпиграфом для него послужила тема лирического вступления, составленная из инициалов автора — В-Ф-Г. Этот мотив играет роль монотемы, объединяющей все части произведения. Тематизм третьей и четвертой частей вырастает из вступления: его интонации проникают в побочную, заключительную партии и в разработку первой части (Andante, Allegro). Лирический центр цикла — вторая часть Andante — пассакалья<sup>21</sup>.

Следующее сочинение Б. Гиенко — квинтет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1964)<sup>22</sup>. Небезынтересно отметить, что в узбекской музыке опыты в этом виде ансамбля единичны. Квинтет, названный автором «Триптих», посвящен сорокалетию УзССР и Коммунистической партии республики. В качестве эпиграфа использованы проникновенные строки современного узбекского поэта Тураба Тулы:

Родина, слышишь? — Ты в сердце моем,  
Ты — мое счастье большое, мой дом...  
Думы и песни, слова и дела  
Все я тебе без остатка отдам.

<sup>19</sup> Гиенко Б. Третий квартет для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. М., 1963.

<sup>20</sup> Гиенко Б. Четвертый квартет для двух скрипок, альты и виолончели. Партитура. М., 1966.

<sup>21</sup> В обращении к пассакалье сказалось воздействие современной музыки, в частности, творчества Д. Шостаковича.

<sup>22</sup> Гиенко Б. Квинтет «Триптих» для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано. Рук. (Архив автора).

В «Триптихе» впервые нашла столь яркое, глубокое и разностороннее претворение тема любви к Родине, характерная для творчества Б. Гиенко. В квинтете романтическая приподнятость чередуется с возвышенной лирикой, драматизм — с апофеозом, эпичность — с жанровостью.

Оригинальна композиция ансамбля, в которой последовательно проводятся принципы контрастной и сквозной драматургии. Три части «Триптиха» — «Ария», «Скерцо», «Финал» — воссоздают контрастные картины из жизни Узбекистана: лирическую, жанровую и драматическую.

От первой части (пролога) протягиваются нити к драматическому центру — «Финалу» (сонатная форма). В нем композитор достигает огромного накала, не нарушая при этом оптимистической концепции сочинения. Образные, тематические, интонационные и ритмические связи реализуют сквозное развитие. Вторая, побочная тема «Финала» и его торжественная кода основаны на материале «Арии». О конфликтных коллизиях на стыке двух разделов «Финала» (репризы и коды) напоминают речитатив из пролога к «Арии» и тематический элемент главной партии последней части.

Пятый квартет, написанный в 1969 г., посвящен столетию со дня рождения В. И. Ленина. Каждой части предпослано название: «Борьба», «Пассакалья», «Баллада», «Апофеоз»<sup>23</sup>. Пространное изложение музыкальной мысли, свойственное ранним сочинениям композитора, здесь сменилось предельным лаконизмом: небольшие части квартета следуют *attacca* как бы на одном дыхании, каждая из них становится необходимым звеном цельной и органичной концепции.

Лаконичным авторским высказыванием отличается первая часть, построенная в форме сонатного аллегро без репризы, и финал (Апофеоз), трактованный как рассредоточенная реприза первой части и кода всего цикла. В стремлении Гиенко к целостной конструкции и лаконизму выразилась черта, свойственная всей советской музыке 60—80-х годов<sup>24</sup>.

Рассмотрим первые части циклов. Почти каждая из них имеет сонатную форму (исключение Третий квартет и квинтет «Триптих»), основанную на сопоставлении тем-образов. Так, в экспозиции первой части Второго квартета сопоставляются энергичная тема главной партии и лирическая тема побочной, близкой по характеру народному жанру ашула (пример 31). В процессе

<sup>23</sup> Гиенко Б. Пятый струнный квартет. Партитура. 1969. Рук. (Архив автора). Шестой струнный квартет. Партитура. 1981. Рук. Седьмой струнный квартет. Партитура. 1982. Восьмой струнный квартет. Партитура. 1987. Рук. (Архив автора).

<sup>24</sup> См.: История музыки народов СССР. В 5 т. М., 1974. Т. V. Ч. I. С. 300.

31.

*Allegro*  $\text{♩} = 126$  *Тема главной партии*

*Тема побочной партии*

развития тем композитор сближает различные образные сферы. Эмоциональный строй побочной партии постепенно подчиняет себе главную, а подчас и вытесняет ее, как это происходит в репризе сонатной формы, где роль главной партии сведена к обрамлению<sup>25</sup>.

Творчески осваивая традиции узбекской профессиональной музыки, Б. Гиенко применяет широкий арсенал средств, многие из которых выведены им из природы народного мелоса. Наряду с вариантным развитием, примененным принципа тонального сопоставления композитор придает большое значение мотивной разработке<sup>26</sup>. Хотя последняя и менее характерна для узбекской музыки, она органично сочетается с другими средствами. В экспозиции первой части Второго квартета возникает несколько вариантов начальной фразы темы главной партии:

<sup>25</sup> Тематическое обрамление — излюбленный прием Б. Гиенко, по-видимому, унаследованный им от кучкистов, в частности от Балакирева.

<sup>26</sup> Мотивная разработка широко применяется в Четвертом квартете.

32.

Значительна динамизирующая роль вычлененной из темы квартетной интонации. Композитор использует ее как ритмическое остинато, и как мелодическую секвенцию. Исключительно важное значение принадлежит и трехзвучной секундовой попевке, вычлененной из связующей партии:

33.

*(Allegro)* *Тема связующей партии*

Проникая во все голоса ансамбля, она формирует мелодизированный усуль для побочной партии. Плавные, мягкие колыхания звуков у виолончели, имитированные альтом, образуют поэтический фон (пример 31). В процессе развития темы побочной партии в разработке драматизируется и данная попевка. Из нее вырастает новый вариант мелодии декламационного склада в партии второй скрипки. Кульминация разработки также подготавливается трехзвучной интонацией, только на этот раз ритмически расширенной и упорно повторяющейся в высоком регистре. В развитии темы главной партии значительна роль полифонических приемов: например, канонической имитации (начало разработки), контрапункта главной темы в обращении с варьированной побочной.

Иначе развивается тема побочной партии, отличающаяся напевностью и импровизационностью: (пример 31).

В экспозиции она излагается плавно, поступенно, без особых кульминаций, которые автор приберегает для разработки и зеркальной репризы. Характер и мелодический склад побочной пар-

тии, как упоминалось ранее, роднит ее с жанром ашула<sup>27</sup>. Создается впечатление, что структурные особенности этого жанра расщеплены на разных уровнях развития темы. Экспозиция напоминает начальный раздел ашула — даромад. В этом убеждает также постепенное расширение диапазона темы, мелодическая протяженность при внутренней расчлененности и низкий регистр. Вторичное проведение темы побочной партии (разработка в октавном удвоении (первая скрипка в высокой тесситуре), контрапункте с речитативом альты и виолончели образует патетический диалог, ассоциирующийся по своей напряженности и экспрессивной звучности с ауджем в ашула.

Зеркальная реприза с динамическими и фактурными изменениями темы побочной партии напоминает репризный раздел ашула, что подтверждается и основной тональностью, низким регистром, звучанием темы в октаву (I и II скрипки). Возможно, подобная аналогия побочной партии с ашула условна, однако, некоторые особенности этого жанра действительно рассредоточены в различных разделах первой части Второго квартета.

Обобщая вышеизложенное, можно сделать следующие выводы. Развитие тематического материала осуществляется органичным сочетанием принципов классического и народного формообразования, типичного для жанра ашула<sup>28</sup>. В результате взаимодействия темы побочной партии и трех мелодических комплексов, вычленившихся из главной, которые, в свою очередь, породили многочисленные варианты и комбинации тем, увеличивается роль побочной партии<sup>29</sup>, в чем определенно проявилась характерная для Б. Гиенко тенденция к лиризации жанра. Принципы развития материала отражают неконфликтную драматургию квартета.

В анализируемом произведении складываются и некоторые особенности камерной фактуры. Композитор отказывается от просто аккомпанирующих партий, имеющих место в Первом квартете. Тип фактуры связан с художественными задачами. Например, чтобы подчеркнуть стилизовую фактурную черту узбекской монодии (национальную манеру исполнительства — унисонную), рельефнее выделить основную мысль, Б. Гиенко в экспозиции динамически и фактурно противопоставляет разделы темы главной партии (унисонное и четырехголосное звучание всего ансамбля). К подобному, но по-разному реализованному приему композитор об-

<sup>27</sup> Подробнее о жанре ашула см.: Азимова А. Н. Основные принципы организации строфы ашула // Вопросы музыкальной эстетики. Ташкент, 1980. С. 47—60.

<sup>28</sup> Черты этого жанра, впервые проявившиеся в *Andante* Первого квартета, проникают в сонатную форму Второго квартета. Большой интерес композитора к этому жанру сказался и на симфонических произведениях.

<sup>29</sup> В процессе тематического развития подчинение одной темы другой — характерная черта «петербургской школы».

ращается неоднократно<sup>30</sup>. Широко привлекая различные типы фактур, в том числе и полифонические, Б. Гиенко все же мыслит полифонно-гармонически. Ощущение вертикали даже в сугубо полифонических разделах произведений не исчезает, а кульминационные моменты выполняются средствами гармонической вертикали.

В первой части Третьего квартета композитор не следует по проложенному пути. Неконфликтная драматургия на этот раз раскрывается своеобразными вариациями на узбекскую народную мелодию «Озода тергил», от которой протягиваются интонационные нити к другим частям квартета:

34. *Allegro* Тема вариаций

Своеобразие вариаций — в жанровой сложности, выразившейся в наличии в них признаков сюиты и сонаты. О сюитных принципах говорят характеричность каждой вариации, относительная завершенность и лаконизм выражения мысли.

Сонатность выявляется в тональном и образном контрастах — энергичная по характеру Тема (ля миксолидийский) и лирическая

<sup>30</sup> Аналогичный прием использует Б. Гиенко в изложении тем вариаций, *Интермеццо* из Третьего квартета, вступления к квинтету «Триптих», «Пассакалья» (вторая часть) из Четвертого квартета.

первая вариация (фа-диез минор с фригийским оборотом). Разработочный характер второй и третьей вариаций соответствует среднему разделу сонатной формы. Резкий тональный сдвиг из фа-диез минора в фа мажор знаменует его начало. Тематическое дробление, обилие широких интервалов, переливчатость мажоро-минорной организации, полиритмия создают во второй вариации действенную жанровую картину, о чем свидетельствуют уже первые такты вариации (пример 35). В следующей, ре мажорной вариации,

35.

ции, интонационно максимально отдаленной от темы, продолжается развитие жанровых элементов. Фразы становятся короткими и скерцозными. Четвертая вариация — лирическая, почти целиком повторившая первую в ля миноре, и пятая — в ля миксолидийском, играет роль зеркальной репризы. В последней вариации восстанавливаются не только тема, темп, размер, но и основная тональность. Незначительные интонационные, ритмические и тембровые преобразования (изложение параллельными квартами ризз скрипки и виолончели, подголоски в триольном ритме у засурдиненного альтя) создают грациозный образ.

Последняя, шестая вариация, выполняет функцию коды. Энергичные, маршевые интонации заимствованы из средней части темы вариаций. На кульминации по звукам трезвучия возникает новая тема. В заключении композитор, верный приему обрамления, проводит экспозиционный вариант темы.

В Четвертом квартете многое роднит с его предшественниками, хотя есть и различия. Это видно уже по первой части — Andante, Allegro (сонатная форма со вступлением). Оригинально медленное лирическое вступление, мелодическое зерно которого, как отмечалось ранее, образовано из инициалов автора (B-F-G). Элементы конструктивности, присущие теме, не лишили ее эмоциональной выразительности. Поочередность вступления инструментов, расширение диапазона темы способствуют достижению вершинного

звука, после чего развитие мелодии спадает. Уже во вступлении устанавливается полифоническая фактура. Преобладание субдоминантной сферы, применение неразрешенных альтерированных аккордов придают всему построению гармоническую зыбкость и ощущение недосказанности:

36.

Andante

Главная партия Четвертого квартета полна энергии и динамики. В отличие от предшествующих квартетов, здесь изначально господствует полифоническая фактура. Большое внимание уделяется интонационной технике: приемам варьирования и мотивного вычленения. Постоянно ощущается интонационная «цепляемость». Все средства — четырехдольный размер, пульсирующий ритм квартетового усуля в партии второй скрипки, альтя и виолончели (тему ведет первая скрипка), динамические оттенки подчеркивают волевое начало. Кульминацию Б. Гиенко, как всегда, выделяет гомофонно-гармонической фактурой.

Истоки побочной темы — в орнаментированных лирических напевах — народного инструмента, обогащенных фактурным варьированием. Поэтому она интонационно и ритмически более развита и пластична. Гаммообразные и имитационные подголоски

второй скрипки, альты и виолончели, как кружева, обвивают тему побочной (первая скрипка) и растворяются в своем движении:

37. *Cantabile*

The musical score consists of four staves: Violin I (V-no I), Violin II (V-no II), Viola (V-la), and Cello (Cello). The tempo is marked 'Cantabile'. The music features intricate melodic lines in the upper staves and a more rhythmic, textured accompaniment in the lower staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Второе предложение побочной партии варьировано. В заключении цементирующим и связующим средством служит квинтовая интонация и мотив В-F-G, на которых строится переход в разработку.

На гранях формы важное значение приобретает переменный размер  $\frac{4}{4} \frac{3}{4}$ .

В разработке три раздела. Первый строится на сопоставлении трех тематических элементов: энергичной главной, напевной побочной и трансформированной теме вступления, изложенной акцентированными аккордами. Тутти ансамбля противопоставляется солирующий альт в сопровождении виолончели. Второй раздел разработки (*Poco più mosso*) — своеобразное лирическое интермеццо, основанное на теме побочной и измененной теме главной партии, и третий — фугато (возникшее из лирического варианта главной темы) расширяют лирическую сферу Четвертого квартета.

В репризе последовательно звучащие тематические элементы вступления, главной темы и побочной в лирической окраске составляют резюме первой части квартета. Как видно из анализа, в Четвертом квартете заметно возрастает роль лирических образов.

В первой части («Борьба») Пятого квартета композитор следует по пути драматизации камерного жанра, обобщения народных истоков. Тяга к инструментализации тематизма, отмеченная в предшествующем квартете, здесь усиливается, обостряется интонационный и гармонический язык. Показательно в этом плане вступление к первой части. Оно хроматизировано, ритмически острейше, тонально неустойчиво. Начальные такты двух мелодических секвенций вырастают из альтерированного аккорда, протянутые звуки которого последовательно исполняются альтом, второй, первой скрипкой и виолончелью.

Тема главной и побочной партий контрастны: первая из них — героическая (квартетные восходящие скачки, пунктирный и маршеобразный ритм, рельефность мелодической линии), вторая — лирическая, основанная на интонациях узбекской песни. Национальный колорит ей придает и ритмическое оstinato.

В разработке развивается тема главной партии и элементы побочной. Вместо репризы звучит кода на главной теме в обращении. Здесь, как и в некоторых других камерных сочинениях Б. Гиненко (например, Второй квартет), она играет роль обрамления (тему проводит унисонный ансамбль).

Первая часть квинтета — «Ария» — лирический центр произведения, во вступлении которого рельефно очерчены два тематических элемента: декламационный — драматического характера и напевный — лирического. Интонационные истоки музыкальной декламации скорее восходят к драматическому искусству, чем к музыкальному.

Лирическую сферу характеризуют связь с узбекской песенностью, мягкость и тембровая однородность, сочетание мелодических линий, образующих движение параллельными септаккордами. Образный контраст вступления подчеркнут тональным планом (ми-ля миксолидийский — фа-диез и до-диез эолийский).

Характер тематизма собственно «Арии» согласуется с ее названием. Главная тема — песенная, большого дыхания: фразы, по началу плавные, закругленные, сменяются широкими ходами на октаву, септиму, сексту, что, однако, не нарушает выразительности пения:

38.

(Andante cantabile)

Текущести, непрерывному развитию способствуют длительное отдаление тоники, полифонические приемы. Так, уже в первом предложении к солирующей скрипке присоединяется виолончель, образуя неточный канон в дециму.

Середина «Арии» строится на сопоставлении лирического (соль-эолийский) и танцевального (ми фригийский) эпизодов. Это словно два эскиза одной картины: в первом по-прежнему преобладает кантилена, но уже иная, более тонкая, прозрачная, изысканная:

39.

Композитор использует не характерные для узбекского интонирования мелодические обороты от доминанты к тонике или ходы на широкие интервалы, в частности на октаву, которая встречается несколько раз на протяжении небольшого отрезка. Более типичны для национальной узбекской музыки квинтовые ходы, просветляющие мелодию, и синкопированные ритмоинтонации вместе с неустойчивой гармонией придающие музыке хрупкость, изломанность. Эти черты углубляет фактурное оформление темы (засурдиненная солирующая скрипка с аккордовым сопровождением и ритмическое остинато у фортепиано).

Второй эскиз, танцевального характера, возникает неожиданно, через энгармоническую модуляцию. Тема его оригинальна. Плавность мелодического движения, выделение тонического и квинтового тонов лада, ритмическое остинато сближают его с мелодиями народного происхождения. Глиссандо, подчеркивающие нейтральные ступени лада (III—VI), пиццикато струнных, стаккато фортепианной партии, дублирование темы всем ансамблем отражают народную исполнительскую практику:

40.

Poco più mosso

Связкой к репризе «Арии» служит знакомая по предыдущему примеру ритмоформула. В тематической репризе «Арии» развитие протекает еще более интенсивно, волнообразно, достигая новых вершин (ля<sup>2</sup>, си-бемоль<sup>3</sup>, ре-бемоль<sup>4</sup>). На подступах к кульминациям важное значение приобретают триоли (в квинтете они играют роль динамизирующего лейтритма) и гармоническая вертикаль.

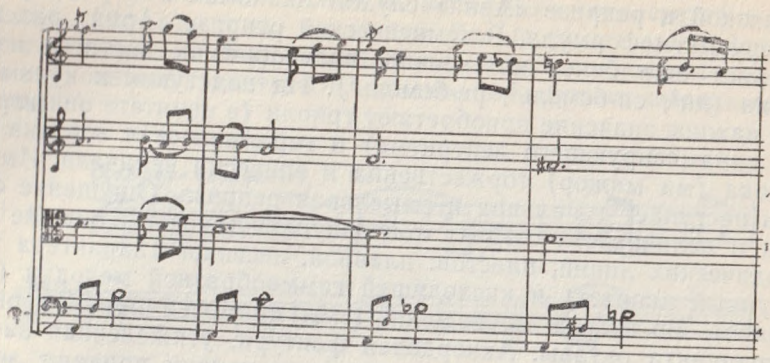
Кода (ми мажор) торжественна и эпически величава. Именно здесь наступает тональная и смысловая реприза. Ощущение строгости и величавости создает контрапунктическое соединение двух мелодических линий, пластов: плавной, песенного характера темы (струнный квартет) и нисходящей гаммообразной мелодии (фортепиано). Во втором проведении темы применен прием двойного контрапункта октавы. Аккордовая фактура, утяжеленная за счет удвоений, продолжительное утверждение тоники придают заключительному разделу «Арии» приподнятость и монументальность.

Особой яркостью и глубиной содержания выделяются в ансамблях Б. Гиенко медленные части (преимущественно вторые). Для расширения и углубления круга лирических музыкальных образов композитор вводит в цикл такие жанры, как романс, интермеццо (вторая и четвертые части Третьего квартета), ноктюрн (вторая часть Второго квартета), пассакалью (вторые части Четвертого и Пятого квартетов), арию (первая часть «Триптиха»).

«Ноктюрн» — лирический центр Второго квартета (написан в сложной трехчастной форме). Он наполнен поэзией природы, ароматом ночной тишины. Живописная звукопись не является самоцелью, а выражает тончайшие оттенки душевных переживаний, возникших под воздействием неповторимой, волнующей красоты природы.

Темы «Ноктюрна» оригинальны, многие черты роднят их с народными лирическими мелодиями. Плавное поступенное движение в первой теме (исключение — начальный ход с тоники на доминанту), мелизмы, тонкие ритмоинтонационные и ладовые повороты (чередование второй пониженной со второй натуральной в ля-миnore) — все это свойства узбекского лирического мелоса:

41. Andante molto animato



Гармония «Ноктюрна» красочна. Привлекает внимание общая плагальная направленность. Чрезвычайно разнообразно, с широким применением варьированных ступеней, II, IV, VI представлена субдоминантовая сфера. Доминанта вводится лишь изредка, на гранях формы. Показательны и красочны во второй части «Ноктюрна» параллелизмы септаккордов.

В противовес динамичной первой части Второго квартета Ноктюри звучит камерно. Это, по существу, сольный номер первой скрипки с звукописным аккомпанементом в ритме колыбельной. Партия второй скрипки и альты — лишь новый узор в орнаменте.

В Третьем квартете удельный вес лирических образов увеличивается. Об этом говорят вторая и четвертая части пятнадцатого квартета: «Романс» и «Интермеццо» — вдохновенные страницы субъективной лирики композитора. Своеобразна форма «Романса» (а в а<sub>1</sub> в а<sub>2</sub> с а<sub>3</sub>). Как видно из схемы, она не однозначна: ее можно рассматривать как тройную трехчастную или как двухчастную репризную со вступлением, построенным на материале (а), и как структуру с рондальной последовательностью. Общее ниспадающее движение, характерное для «Романса» (исключение составляет раздел с), фригийский лад, нисходящие каденционные обороты, а также мелодизация гармонической фактуры создают настроение глубокой грусти.

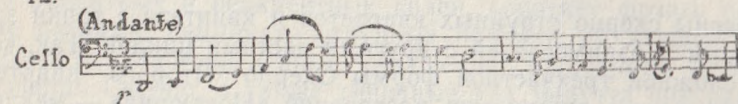
«Интермеццо» (ре минор) — образец философской лирики. Сдержанно-сосредоточенная, размеренная тема возникает из интонации народной песни «Озода тергил»<sup>31</sup> — темы вариаций первой части квартета. «Интермеццо» выполнено в форме четырехголосной фуги. Строгое полифоническое письмо соблюдено в экспозиции и в репризе — зеркальном отражении, с постепенным уменьшением количества голосов до одного. Разработка сочетает «гра-

<sup>31</sup> Ее интонации легко обнаружить и в темах «Романса». Подобная взаимосвязь с ведущей темой квартета придает цельность интонационной драматургии цикла.

фическую» фактуру с гомофонно-гармонической. Здесь, как и в фугах Баха, применяется мотивное вычленение. Кульминация выделена акцентированными аккордами.

Вторые части Четвертого и Пятого квартетов, написанные в форме пассакальи, развивают сферу философской лирики. Возрождение жанра старинной музыки не случайно. Пассакалья часто служила средством раскрытия глубокого психологизма. Неоднократно использовал ее Шостакович в камерной и симфонической музыке. Пассакалья, как и другие жанры старинной европейской музыки, обновляет выразительные возможности камерного жанра<sup>32</sup>. Для Б. Гиенко привлекательным моментом представляется и наполнение ее узбекским интонационным содержанием:

42.



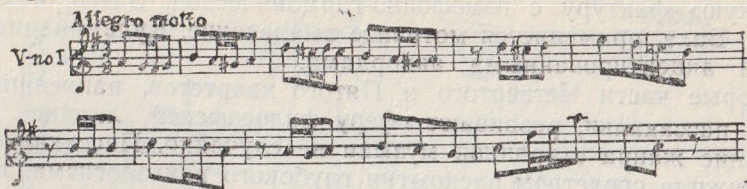
Отсюда — тематическое сходство с главной и побочной партией первой части, с некоторыми темами Второго и Третьего квартетов. Все это свидетельствует об общности истоков и стилевом единстве творчества Б. Гиенко. В зависимости от содержания традиционные элементы мелодии взаимодействуют с другими средствами выразительности.

Пассакалья — симфонична: непрерывности развития способствуют варьирование тематического материала, проникновение оstinатной темы в партии различных инструментов ансамбля. Линейная фактура «Пассакальи», как и «Интермеццо» (вторая часть Третьего квартета), отражает характерный стиль квартетного письма (полифонический), который более органично вытекает из узбекской монодии (ее концертных лирических форм), чем гомофонно-гармонический.

Разнообразно трактованы скерцо — третьи части циклов. Их объединяет жанровая основа тематизма, особенность которого — краткость и вариантность мелодических построений, четкие танцевальные ритмы, подвижный темп, тонально-ладовые сопоставления. Их роднит также связь (подчас непосредственная) с народной мелодикой, близкой по характеру жанрам ялла, лапар. Тема Скерцо Второго квартета танцевальна, размер ее типичный для узбекской музыки —  $\frac{3}{8}$ . Основана она на повторе элементарных интонационно-ритмических единиц и их незначительном варьировании. Ритмические перебои внутри трехдольного размера придуют теме игровой характер:

<sup>32</sup> В Andante «Симфонии-баллады» композитор вновь обращается к пассакалье (1967).

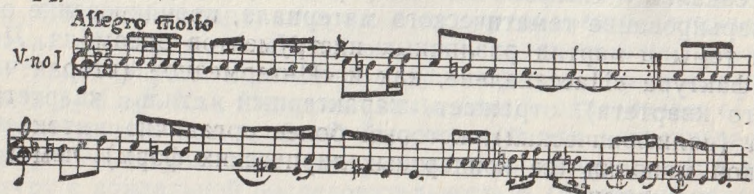
43.



Не случайно все вышеперечисленные особенности свойственны и темам скерцо квинтета «Триптих» и скерцо Третьего квартета, основанных на народных мелодиях «Ракс» и «Ганджи Қорабоғ» (См. примеры 44, 45, 46). Это сходство вновь подтверждает, что истоками многих мелодий Б. Гиенко служат элементы народной лексики.

Интересны скерцо струнных квартетов и квинтета с точки зрения их форм и взаимосвязей с другими частями циклов. Так, «середина» сложной трехчастной формы Скерцо Второго квартета возвращается в мир лирических настроений «Ноктюрна» — медленной части (здесь использован прием реминисценции). Темы Скерцо Третьего квартета («Ганджи Қорабоғ»<sup>33</sup> и первой части («Озода тергил») цикла связаны интонационно. Органична и форма данного Скерцо — рондо с признаками трехчастности. Рефреном служит народная мелодия «Ганджи Қорабоғ» (инструментальный вариант):

44.



Почти полностью ее сохранив, композитор изменяет регистровую и ладовую окраску. Мелодия минорногоклонения (ля-ми эолийский) гармонизована в мажорном ладу (фа лидийский), что придает ей более светлый колорит. Подобная ладовая замена, очевидно, вызвана тональным планом цикла (Тема с вариациями — ля миксолидийский, «Ноктюрна» — ми эолийский, Скерцо — фа лидийский, «Интермеццо» — ре эолийский, Финал — ля миксолидийский). Рефрен и первый эпизод Скерцо Третьего квартета не создают заметного контраста.

Аналогично строится рондо квинтета «Триптих» Б. Гиенко. Сходное построение наблюдается и в произведениях других ав-

<sup>33</sup> Узбекская народная музыка. В 9 т. Хорезмские песни. Собрал и записал М. Юсупов/Под ред. И. Акбарова. Ташкент, 1960. Т. VII. С. 444.

торов. Частое обращение к неконтрастному рондо, вероятно, не случайно. Объяснить это можно стремлением композиторов отразить некоторые свойства народного мелоса, в частности моноинтонационность, предполагающую развитие скорее по принципу вариантного сопоставления частей, чем контрастного.

Второй эпизод Скерцо выделяется жанрово-лирическим содержанием. Камерно звучит поэтическая мелодия засурдиненной скрипки, поддержанная подголосками засурдиненного альты и второй скрипки в сопровождении квартового усуля pizzicato и sul ponticello виолончели. Последний подражает звучанию дойры.

Иначе трактуется третья часть Четвертого квартета (Tempo di menuetto, poco scherzando). Крайние части сложной трехчастной формы строятся на лейтинтонации квартета (B-F-G). Вместо двудольного размера тема изложена в трехдольном ( $\frac{3}{8}$ ). Чередование акцентных и неакцентных долей, короткие фразы, расчлененные паузами, пиццикато струнных придают ей изящество и грациозность. Многочисленные украшения, рассеянные в различных разделах Скерцо, а также типичные для менуэта приседания, как и общий характер, свидетельствуют о неоклассических «знаках».

В Скерцо «Триптиха» перед слушателем разворачивается живописное полотно народного гуляния. Для отображения пестрой, многоликой бытовой картины автор избрал форму рондо со вступлением и двумя эпизодами. Музыка вступления с имитацией карнаев как бы открывает праздник<sup>34</sup>. Тема рефрена — плясовой пятитактный напев с двухтактным кадансированием (ля миксолидийский), близкий по складу народной мелодии:

45.



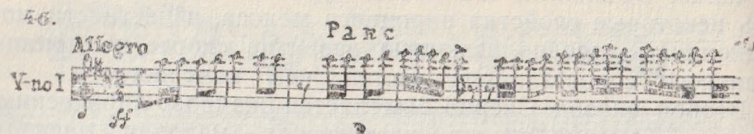
Трехчастное строение рефрена разомкнуто благодаря отсутствию контрастной середины и тематической репризы. Второе проведение рефрена отличается от первого сокращением репризы и использованием полифонических приемов. Надо полагать, что подобное сокращение вызвано отсутствием контраста в первом эпизоде.

После второго эпизода, лирического по характеру (от него протягиваются нити к «Арии»), вместо ожидаемого рефрена зву-

<sup>34</sup> Имитация карнаев выполнена при помощи аккордов фортепиано тонико-субдоминантового наклонения (аккорды II ступени с секундой вместо терции).



чит народная мелодия «Ракс» в ля миксолидийском. Эта замена оправдана, ибо авторская тема близка народной»<sup>35</sup>.



Изложение темы на расстоянии трех октав (прием, часто встречающийся в современной музыке) придает рефрену шутливый и скерцозный характер. Так, сохраняя целостность рондальной композиции Скерцо, композитор добивается тематического разнообразия.

Финалы инструментальных ансамблевых произведений Б. Гиенко, как и другие части его циклов, отмечены индивидуальным прочтением. Функция финалов одна — обобщение содержания всего произведения — утверждение радости бытия, но трактуются они различно. Например, в Финале Второго квартета ликующий тон задает вступление, в котором есть что-то от руслановской увертюры: та же моторность, размашистость, торжественность. Естественно, здесь иные масштабы и измеряются они мерой камерной, а не оперной музыки. Ощущение праздничности присутствует в каждом такте. Тема диатонического склада в размере

$\frac{6}{8}$ , изложенная канонически с постепенным включением инструментов (вторая скрипка, альт, виолончель, первая скрипка), создает ощущение движения, динамики. Материал вступления играет роль действенного и организующего начала<sup>36</sup>.

Финал Второго квартета написан в форме рондо, в котором рефрен и его последующие проведения интересны новой разработкой народной мелодии «Кашқарча», процитированной впервые в качестве главной партии первой части цикла. Сначала в теме подчеркивается танцевальный характер. Этому способствуют и прозрачность фактуры, фигурационное развитие темы, полиритмия. При повторном проведении рефрена обнаруживаются лирические его возможности, а в последнем — использованы наиболее активные элементы темы.

В Финале Третьего квартета (сонатная форма) заметна тенденция к сжатию сонатной формы, проявившаяся в лаконичном выражении мысли, синтетической репризе (тема побочной партии совмещается с тематическими элементами главной).

Мелодическая линия темы главной партии в финале лишена

<sup>35</sup> Подобная логически оправданная замена одной темы другой встречается в Четвертой симфонии А. Глазунова (ми-бемоль мажор). В репризе первой части вместо ожидаемой побочной партии возникает сходная с ней по восточному колориту тема вступления в тональности побочной партии (ми-бемоль минор).

<sup>36</sup> Тема вступления звучит в первом лирическом эпизоде, затем между рефреном и вторым эпизодом.

плавности и гибкости. Размер  $\frac{6}{8}$ , быстрый темп, акцентированные сильные доли придают мелодии упругость и динамику. Оттеняет и дополняет ее грациозная побочная партия (фа-диез минор), перекликающаяся с пятой вариацией первой части. В разработке, как обычно свойственно сонатным формам Б. Гиенко, главная и побочные партии по характеру сближаются.

Своеобразие финала Четвертого квартета (сонатная форма) — в калейдоскопичности изложения тематического материала. Главная партия состоит из двух тематических, контрастных элементов — это тема В-F-G и тема, интонационно близкая побочной партии первой части цикла. Побочная же партия воспринимается как самостоятельная жанровая картина; кроме того, в разработке имеется эпизод. Цельность и взаимосвязь между разнохарактерными разделами Финала и другими частями квартета осуществляется интонационным и тематическим развитием.

Оригинальна трактовка четвертой части Пятого квартета. Финал его — «Апофеоз» — отличается от финалов предыдущих ансамблей, решенных в жанровом плане. Предельный лаконизм, торжественность и величавость, отсутствие жанровых элементов — вот его особенности. В цикле он выполняет функцию скорее коды, чем финала. Но если «Апофеоз» привлекает нетрадиционной трактовкой финала и необычной структурой цикла, то Финал квинтета «Триптих» интересен глубиной и концентрацией музыкальной мысли, драматическим накалом. Выполненный в сонатной форме, он трактуется как драматургический центр произведения, а его кода — как утверждение радости бытия. По цельности, выпуклости и яркости музыкальных образов Финал, как и все сочинение, — одно из высших достижений камерно-инструментальной ансамблевой музыки Узбекистана.

Контрастность, сочетающаяся с приемами сквозного развития, — основа конфликтной драматургии финала квинтета. Огромная энергия и драматизм не лишают произведения строгой логики, уравновешенности, т. е. свойств, присущих почерку Б. Гиенко. В противовес драматическому вступлению к квинтету Финал начинается лирической заставкой. Конфликтный образ вторгается внезапно, что отмечено резкой сменой ритма, тематизма и гармонии. Вначале возникает гармонически обостренный усуль (в фортепианной партии). По упругости и напряженности, максимальной мобилизации внимания слушателя он играет роль «нерва», «дополнительного действия» (термин В. Холоповой) в произведении<sup>37</sup>. На фоне пульсирующего усуля звучит энергичная, рельефная и целеустремленная в своем восходящем движении тема главной партии (см. пример 47).

Интонационный состав ее — скачки на септиму, сексту, хроматизмы, движение мелодии по звукам увеличенного трезвучия —

<sup>37</sup> См.: Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 83.

черты, необычные для гиенковского мелоса, — вызваны замыслом сочинения. Главная партия динамична и оркестрова по характеру. Этому немало способствуют графическая фактура, напряженный интонационный склад, а также триольный ритмический рисунок, акцентированные диссонлирующие созвучия.

Антитезой главной партии служат нежные, лирические темы побочной, их две. Первой композитор предпослал ремарку: *Meno mosso, e poco pastorale*. Действительно, все здесь рождает мягкую, хрупкую звучность: и пряные хроматизмы, и высокий регистр, и прозрачная фактура квартета.

Вторая тема побочной, интонационно родственная коде «Арии», по характеру поэмна, по развитию импровизационна. Воспринимается как поэтический рассказ. Повторное проведение (у альтя и виолончели) темы подвергается тональным сопоставлениям (D-d-Cis-e-As-Des-F), вариантно-вариационному и секвенционному развитию, что значительно драматизирует ее. На подступах к кульминации (фа-диез третьей октавы) в качестве динамизирующего элемента вновь появляются триольные и пунктирные ритмы. Значение второй темы в расширении лирической сферы «Триптиха» (особенно велика роль ее в коде Финала).

В заключительной партии, основанной на мелодических оборотах главной, побочной и темы вступления первой части квинтета, происходит спад достигнутого напряжения. На затухающем, но разомкнутом материале (альтерированное трезвучие и квинтсекст-аккорд третьей ступени ре мажора), на пианиссимо осуществляется переход в динамическую разработку. Начало ее подчеркивает смелой лада (мажор-минор), динамики (*pp* — *sf*), активизацией гармонии и ритма, связанного с драматическими образами. На его фоне излагается тема главной партии, наделенная неукротимой энергией (фортепиано). Изменился интонационный ее состав: вместо хода на септиму звучит скрытый интервал восходящей ноны с заполнением. Сочетание интонаций взлета и спада создает колоссальную энергию уже внутри темы, а звучание ее на фоне «зло-вещего» гармонического и ритмического оstinato еще более усиливает напряжение.

Второй раздел разработки (*Meno mosso doloroso*) — лирическое отступление — имеет значение «отстраняющего» материала.

Вторжение в последние его такты (своеобразный прием наплыва) известного нам лейтритма связывает «отстраняющий» материал с третьим разделом и знаменует начало новой, более динамичной волны, воплощенной посредством варьированной темы главной партии, мелодико-ритмического оstinato, основанного на интонациях узбекского народного танца и квартового усуля.

Динамизм, рельефность линий и тембровая дифференциация достигаются четким распределением материала в ансамбле. Тему главной партии ведут параллельными трезвучиями наиболее экспрессивные инструменты: первая и вторая скрипки и альт; мелодическое оstinato — виолончель, усуль — фортепиано.

На вершине развития третьей волны возникает вторая тема побочной партии. Ее сфера разрастается (*Tempo moderato*). Этот довольно большой разомкнутый раздел непосредственно переходит в репризу, существенно откорректированную: изменился лад, главная тема освободилась от хроматизмов, звуков, составляющих увеличенное трезвучие, и от упругого ритма. Изменилась и фактура: тема в увеличении проводится струнным квартетом и фортепиано (канонически), ее поддерживают фортепианные аккорды в триольном ритме. Таким образом, в репризе в результате внесенных изменений господствует оптимистический образ. Драматические настроения растворяются, а иногда (как это случилось с эмоциональной сферой главной партии) перерождаются в противоположные. Если в экспозиции темы главной и побочной партий были представлены как разнохарактерные, конфликтные, то в репризе они объединяются образно и тонально. Апофеозное завершение создает впечатление единого целого. На кульминации, на стыке двух разделов — репризы и коды (вторая тема побочной), призванных утвердить радость бытия и созидания, — внезапно вторгаются драматический речитатив (струнный квартет) из пролога к «Триптиху» и экспозиционный вариант темы главной партии Финала. Конфликтные темы здесь как бы сдвигаются, подчеркивая их адекватную роль в драматургии произведения. И та, и другая напоминают о драматических коллизиях.

Кода финала — это реминисценция коды «Арии». Она логически завершает «Триптих». Интонационное развитие, тематические арки способствуют реализации сквозной драматургии квинтета.

Струнные квартеты и квинтет «Триптих» Б. Гиенко — значительное достижение камерно-ансамблевой музыки Узбекистана. Глубина содержания, эмоциональность, мастерское владение различными средствами ансамбля, творческое претворение классических и современных приемов, индивидуальность композиторского стиля Б. Гиенко характеризуют его музыку как яркое явление музыкальной культуры республики.

\* \* \*

Творческий путь Ик. Акбарова как композитора камерной

музыки определился не сразу<sup>38</sup>. Если в области симфонического жанра он успешно дебютировал в 50-е годы, то в камерном заявил о себе лишь в последующее десятилетие<sup>39</sup>.

Первые пробы пера в жанре камерной музыки относятся к 40—50-м годам: это фортепианный и струнный квартеты, трио для скрипки, кларнета и фортепиано, Соната для скрипки и фортепиано. Эти ранние опыты не прошли бесследно, хотя и не все произведения вошли в концертную практику. Сам перечень говорит о разнообразии замыслов, стремлении композитора овладеть различными видами ансамблей. Небезынтересно в этом плане следующее высказывание ленинградского музыковеда В. И. Бунимовича-Музалевского: «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 отразилось содержательный тематизм, владение формой и индивидуальность гармонического мышления. На заметно более высокой технической ступени находится соната Ик. Акбарова для скрипки с фортепиано, в которой композитор ищет путей преломления в сонатной форме песенных интонаций и острой ритмики народной музыки»<sup>40</sup>.

Создание шести струнных квартетов на протяжении двадцати пяти лет свидетельствует о большом интересе композитора к этому жанру<sup>41</sup>. Сочинение квартетов сочеталось с работой над произведениями крупной симфонической формы, над музыкой к кинофильмам, что способствовало взаимообогащению жанров.

Своеобразие квартетов Ик. Акбарова выразилось прежде всего в самом содержании — более субъективном, чем в симфонической и вокально-симфонической музыке. Последняя отражает значительные исторические и современные сюжеты, например: «Симфонические рассказы», посвященные 2500-летию Самарканда, или оратория «Тошкент-номэ» по одноименной поэме Шейхзаде и др.

В камерных произведениях Ик. Акбарова отсутствует программность, характерная для его симфонических сочинений. В отличие от многих современных композиторов, стремящихся перене-

<sup>38</sup> Ик. Акбаров — Народный артист УзССР. Один из ведущих узбекских композиторов. Его перу принадлежат произведения различных жанров: симфонические, вокально-симфонические, камерно-инструментальные, опера, балеты, музыкальные драмы, киномузыка. Высокую оценку музыкальной общественностинискали симфоническая поэма «Памяти поэта», «Симфонические рассказы», Оратория «Тошкент-номэ». Акбаров неоднократно представлял узбекскую музыку за рубежом (Польша, Австрия, Швейцария — 1960; Болгария — 1972).

<sup>39</sup> Первый квартет, созданный Ик. Акбаровым в 1946 г., не сохранился, поэтому первым автор считает квартет, написанный в 1963 г.

<sup>40</sup> Бунимович-Музалевский В. И. Советские композиторы Узбекистана // Пути развития узбекской музыки. М.; Л., 1946. С. 50.

<sup>41</sup> Первый квартет создан в 1963 г., Второй — в 1966 г., Третий — в 1975 г., Четвертый — в 1982 г., Пятый — в 1985 г. и Шестой — в 1988 г. (Архив автора).

сти некоторые принципы симфонического мышления в ансамблевой музыке, Ик. Акбаров — сторонник чистого камерного стиля. Это сказалось и в композиции, и в фактуре квартетов: части циклов небольшие, фактура прозрачная, часто линейная (Второй и Третий квартеты), что не лишает произведений подлинного драматизма.

Квартеты Акбарова вызывают большой интерес в плане его отношения к фольклору и творческой ассимиляции многих закономерностей традиционной узбекской музыки. Воспитанный на узбекской монодии, композитор воспринял ее мелодическое и ритмическое богатство, ладовое своеобразие. Для него народная песенность — не мертвое наследие, а искусство, полное жизни. К Акбарову в полной мере можно отнести слова Пряшниковой о том, что «...фольклор перестает быть средой..., начинает становиться частью... внутреннего мира»<sup>42</sup>. Подобных результатов композитор достигает смелым расширением круга интонаций, переосмыслением фольклорных элементов. По духу, эмоциональности Акбарову родственно творчество Хамзы. Содержание многих произведений композитора, насыщенных острым драматизмом, связано с трагической судьбой поэта-революционера. Автор широко использует интонации и мелодии песен Хамзы<sup>43</sup>. Но особенно важно творческое осмысление и развитие Акбаровым новаторской направленности песен Хамзы, представляющих собой «сплав» узбекских и русских интонаций<sup>44</sup>.

Раскрепощение, расширение интонационно-образной сферы узбекского мелоса, возможно, не всегда достаточно органично у Акбарова, но его опыт открывает новые перспективы перед узбекской камерной музыкой.

Из последующего анализа струнных квартетов станет очевидным влияние на них современных и классических форм европейского искусства, а также традиций, сложившихся в узбекской музыке. Путем скрещивания различных стилистических линий рождается индивидуальный почерк композитора.

Первый квартет (ми минор)<sup>45</sup> подкупает искренностью и непосредственностью. Он проникнут лирическими настроениями, получающими многообразное раскрытие в каждой части цикла: Мо-

<sup>42</sup> Пряшникова М. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов Советского Востока // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. II. Л., 1972. С. 30—31.

<sup>43</sup> Песня «Яша шуро!» использована в симфонической поэме «Памяти поэта», «Хой ишчилар», «Сайёра», «Яша, шуро!» — в кинофильме «Хамза». Интонации некоторых песен Хамзы проникают в Третий квартет (вторая часть), в музыку кинофильма «Ты не сирота» (см.: Янов-Яновская Н. С. Музыка узбекского кино. Ташкент, 1969. С. 80, 120).

<sup>44</sup> Интонационный сплав узбекских и русских интонаций отмечается и в других произведениях композиторов (см.: Вызго И. Симфоническая поэма Ик. Акбарова «Памяти поэта» // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961. С. 229).

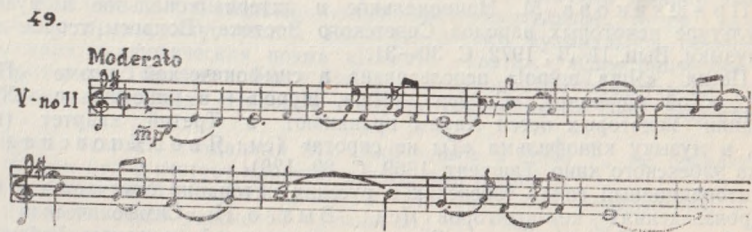
<sup>45</sup> Акбаров Ик. Первый квартет. Рук. (Архив автора).

derato, Allegro, Adagio, Allegro risoluto. Единство цикла осуществляется последовательным развитием лирических образов, песенным складом тематизма, многочисленными тематическими и интонационными арками, переброшенными из одной части в другую. Важная драматургическая роль отведена лейтинтонации квартета — малосекундовому обороту в сочетании с различной гармонической вертикалью:



Драматургия квартета раскрывается посредством сонатной формы, основанной на контрасте ее основных разделов: экспозиции, разработки и репризы. В первом из них экспонируются разнохарактерные лирические образы: немного грустная тема главной, более светлая и прозрачная побочная (ре-бемоль мажор). Некоторые элементы драматизации вносят кульминационные зоны главной и побочной партий. Последняя прямо подводит к разработке.

Интонационный состав основных тем экспозиции неоднороден. В главной партии проявляются черты узбекской песенности (поступенность мелодического движения, мелизмы, малотерцовые обороты, выделение нижней тоники):



В побочной партии явно ощущается влияние традиций русской песенности. По характеру она перекликается с лирическими мело-

диями Бородина, Римского-Корсакова. Выделение в теме терцового и квинтового тонов (заметим, что тема начинается с терцового звука, протянутого на  $\frac{5}{4}$ ), использование ходов на сексту и квинту свидетельствуют о влиянии европейского гармонического мышления:



Новый интонационный пласт не вносит в экспозицию стилистической шероховатости. Обе темы (как главной, так и побочной партий) звучат естественно и непринужденно, как бы продолжая друг друга. Чем объяснить подобный результат? Разумеется, темы сближает сходный характер. Но не только это. Объединяет их и наличие общих интонаций. Так, во второй, по своему существу «русской» теме, обнаруживаются обороты, встречавшиеся в первой, близкой к узбекской народной мелодике (нисходящее мелодическое движение, малотерцовые ходы, мелизмы). Объединяющим началом служит также фактурное и тембровое оформление: обе темы протяженные, излагаются первой и второй скрипками, аккомпанируют альт и виолончель, или только виолончель (в побочной партии). При повторном изложении тем возникают инструментальные диалоги, основанные на имитациях (в главной) или на контрапункте двух тем (в побочной).

Лирическая экспозиция сменяется довольно динамичной разработкой. В ней находится и центральная кульминация сонатной формы, на вершине которой появляется малосекундовая лейтинтонация. Здесь активизируются все средства музыкальной выразительности — умеренный темп сменяется быстрым, интенсивно варьируется тема главной партии: с одной стороны, она подвергается сокращению и уменьшению, с другой — в нее вводится новая восходящая интонация и пунктирный ритм. Все эти преобразования придают теме упругость и действенность. Важное значение приобретают переизложение материалов, мотивное вычленение, каноническая секвенция (пример 51).

Реприза сокращена за счет пропуска главной темы. Побочная тема в репризе утверждает светлую лирику (в ее состав проникают интонации темы главной партии), а в затухающей коде интегрируются в увеличении варианты обеих тем, подчеркивая единство образной сферы.

51.

**(Allegro)**

Жизнерадостная по характеру вторая часть цикла (Allegro). Это, по существу, своеобразное танцевальное скерцо, изящное и легкое. Тема его близка народным инструментальным мелодиям. Фактура предельно проста — мелодия с сопровождением. Повтор или варьированный повтор и интонационные переключки вычленившихся мотивов определяют развитие темы. Мелодически, фактурно и гармонически более развита средняя часть Adagio. В ней разрабатываются различные интонационные элементы первой части квартета (темы главной, побочной и лейтинтонации квартета).

Adagio (третья часть цикла) развивает эмоционально смысловую линию первой части. Чрезвычайно выразительны и поэтичны образы крайних разделов трехчастной формы с сокращенной репризой. Красота музыкальной мысли в них порождается мелодической щедростью автора, импровизационностью изложения, интонационной раскованностью, чему немало способствует линейная фактура.

Третья часть квартета переходит аттасса в Финал (сложная трехчастная форма с чертами рондо). Тема-рефрен рельефна и энергична. Она основана на узбекских интонациях, с острым синкопированным ритмом. Дублирование темы всем ансамблем, выделение тонического устоя делают ее подчеркнута лапидарной. Тематический материал финала развивается полифонически, а также с помощью мотивной работы. Связь финала с другими частями осуществляется за счет образного и темпового контраста, а также реминисценций лирических тем (тема побочной партии первой части) и Adagio (первая тема).

Второй и Третий квартеты Акбарова имеют много общих стилистических черт с Первым, однако не повторяют его, композиторский почерк обрел зрелость, лирическое содержание стало шире и глубже, синтез интонационных истоков органичнее, гармонический язык острее, в особенности в кульминационных зонах.

Во втором квартете<sup>46</sup> в связи с усилением лирического начала

<sup>46</sup> Акбаров Ик. Второй квартет. Партитура. Рук. (Архив автора).

преобладают медленные и умеренные темпы. Характерно, что самая медленная часть служит финалом цикла. Четыре части квартета (Allegretto, Andante, Allegro molto, Lento), разные по содержанию: скерцозные, психологически углубленные, просветленно-умиротворенные, объединяются тематически и посредством лейтинтонационных арок. Лейтинтонация Второго квартета (малосекундовый оборот) по семантике идентична лейтинтонации Первого, разве только здесь ее роль возрастает, составляя драматургический стержень всего произведения.

Первая часть квартета написана в сонатной форме. Главная и побочная темы взаимодействуют по принципу контраста. Главная партия, трехчастная по форме с динамической репризой, наиболее активна. Ее игровой характер связан с интонациями узбекских детских шуточных песен с присущей им ладовой переменностью:

52.

**Allegretto**

Благодаря внутренней расчлененности главная тема (ля дорийский) легко дробится и интенсивно развивается в репризе. В последней отмечаются различные приемы развития: вычленение мотивов и фраз из темы, имитация, варьирование, тональные сопоставления и политональные сочетания.

Тема побочной партии в си-бемоль мажоре (первая скрипка) идиллического характера с мерным аккомпанементом. Сочетание поступенного мелодического движения с ходами на кварту, квинту и октаву создает широкое дыхание, а сопоставления тональностей, вариантностей ступеней, — колористический эффект. Обе темы главной и побочной партий объединяются кульминационными зонами, построенными на малосекундовой лейтинтонации.

Разработка начинается с темы главной партии, но вскоре инициатива переходит к побочной, насыщенной хроматизмами и лейтинтонационными оборотами, поэтому в ней менее выявлены ладовые опоры. Именно на теме побочной партии основана кульминация разработки, которая, в свою очередь, станет самым напря-

женным моментом первой части цикла. Выделенные из темы подголоски образуют линейную фактуру.

Интенсивное развитие тем в экспозиции и в разработке приводит к сокращенной репризе. И несмотря на наличие в ней разработочных элементов (побочная партия тонально неопределенна, напоминает о себе и лейтинтонация), драматические образы себя изживают. В коде утверждается скерцозный образ темы главной партии.

Вторая часть Второго квартета привлекает глубиной и сосредоточенностью чувств, стройностью композиции, интонационным единством и постоянным усилением напряжения. В ней заметно стремление автора к преодолению замкнутости разделов формы, к монологичности (здесь сказывается влияние Д. Шостаковича). В медленной части воедино слились черты рондо, трехчастности и элементы сквозного развития. В данном случае рондо выступает как составная часть других форм, а один из эпизодов близок по характеру, иногда и интонационно, рефрену. Подобное изложение материала способствует преодолению замкнутости построений, а самое главное — создает ощущение вариантности материала. В Узбекистане уже стало традицией применять рондо в скерцо, либо в финале (по типу венских классиков), используя в качестве жанровой основы танец. Ик. Акбаров избирает иной путь — создает *Andante* в форме рондо, которое соответствует эмоциональному содержанию части и некоторым приемам народного формообразования. Тема-рефрен *Andante* четырехтактная, одноголосно изложенная, углубленно-психологического настроения (солирует виолончель).

Национальные элементы в ней выявлены больше в ладовой переменности (до эолийский и соль фригийский), в некоторых принципах развития и структурных особенностях формы в целом. Ритмическая выравненность темы (протянутые длительности), а самое главное — опора на терцовый тон лада, — все это приметы гармонического стиля, сформировавшегося в узбекской музыке.

Каждый эпизод акбаровского рондо интонационно и по характеру связан с предшествующим ему рефреном<sup>47</sup>. Первый эпизод В (соль фригийский) интонационно объединяется с рефреном А (до эолийский). Оба построения воспринимаются как одноголосный запев и многоголосный припев. Объединяющим началом служит мелодическая линия виолончели, протянутая от рефрена до конца эпизода. Второе проведение рефрена (А<sup>1</sup>) варьировано: теперь тема звучит в гомофонно-полифонической фактуре в тональности ми мажор. Дуэт скрипки и виолончели сопровождается партиями альты и второй скрипки. Тональность ми мажор, как и высокий тембр скрипки, заметно просветляет тему.

<sup>47</sup> Подобное взаимоотношение рефрена и эпизода напоминает рондо инструментальных частей макомов — хона и бозгуй (см.: Плахов Ю. Н. К вопросу о структуре инструментальных частей узбекских макомов // Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1968).

Следующий эпизод (С) — ми мажор — до эолийский — представляет собой интонационное развитие рефрена (А<sup>1</sup>). Второй раздел этого эпизода (*Roco riu mosso*) более динамичен: активизация происходит за счет графической фактуры, введения в нее триолей, а также вариантности ступеней.

Третье проведение рефрена (А<sup>2</sup>) — ля эолийский и соль фригийский — переходит в эпизод (Д), наиболее эмоционально напряженный, интонационно развитый — кульминацию *Анданте*. Мелодически и фактурно он связан с предыдущим эпизодом. На вершине кульминации появляется лейтинтонация на фоне разложенной аккордовой фактуры в триональном ритме.

Следующий рефрен (А<sup>3</sup>) в до эолийском позволяет рассматривать его как репризу трехчастной формы, а краткий эпизод — связка, проведение темы в си эолийском — как коду. Таким образом, форма в *Andante* синтезирует черты рондо и трехчастной композиции, разделы которых спаяны приемами сквозного развития. К их числу можно отнести отсутствие контрастов между рефреном и эпизодами, интонационную взаимосвязанность разделов, разомкнутость построений, которая осуществляется вариантностью развития, линейной фактурой, тональным планом (тональность рефрена изменяется).

В квартете функцию скерцо выполняет третья часть *Allegro molto*. Расположение его между двумя лирическими частями образует контраст в цикле. Темы скерцо развивают жанровую сферу. Первая из них, энергичная, упругая, содержит квартовую переменность (до эолийский, фа миксолидийский). Опора на устойчивых ладов придает ей терпкость звучания:

53.

*Allegro molto*

V-no I

V-no II

V-la

Cello

Вальсообразная тема середины выразительна и пластична — элементы национальной лексики выражены наличием зонности, квартовой переменности и усуля. Приемы формообразования роднят *Allegro molto* со второй, и, как мы увидим позже, с четвертой частями квартета. Особенно интересны в этом плане крайние разделы трехчастной формы, где органично совмещается рондальная

последовательность с принципами прорастания. Каждое новое построение начинается с повторения начального четырехтакта, после чего интонационный материал подвергается варьированию. Схема крайних частей выглядит следующим образом:

А

aa<sub>1</sub> aa<sub>2</sub> aa<sub>3</sub>

Наиболее динамичный и большой — последний раздел первой части. В репризе он становится кульминационным центром, расположенным в зоне золотого сечения. Лейтинтонация скерцо — неотъемлемая часть общего интонационного развития кульминации. *Lento* (четвертая часть цикла, ля мажор) — своеобразный лирический эпилог. Тема его, опирающаяся на терцию лада (до диэз) и аккордовые звуки, создает светлый и уравновешенный музыкальный образ. Заметим, что подобные интонации не характерны для узбекской монодической музыки. В дальнейшем развитии темы четче проступают типичные для узбекской лирической песни черты: поступенность мелодического движения, малотерцовый оборот, синкопа.

Высокий регистр солирующей скрипки и мерное движение сопровождающего голоса придают теме прозрачный колорит<sup>48</sup>. Камерность — характерная черта всей четвертой части. Небольшая по объему, она выполняет функцию послесловия. В *Lento* преобладает двух-трехголосная фактура гомофонно-полифонического склада, мягкая звучность (*fortissimo* появляется только на кульминации).

Финал Второго квартета, как уже отмечалось, по некоторым принципам формообразования близок третьей части. В этом случае синтезируются трехчастная форма с варьированной куплетностью, присущей узбекской бытовой песне. Своеобразие Финала — в интонационной слитности, пожалуй, еще большей, чем в Скерцо, так как середина последнего — новая по тематизму. В Финале можно говорить об интонационной взаимосвязанности на протяжении всей формы в целом. Схема формы четвертой части такова:

А    А<sub>1</sub>    А<sub>2</sub>  
— — — — —  
aa<sub>1</sub> a<sub>2</sub>    a<sub>3</sub>    a<sub>2</sub>

Наиболее отдален от темы в интонационном отношении материал a<sub>3</sub>. В. Шапунова справедливо отмечает сходство данного раздела с ауджем (кульминацией) песенной формы<sup>49</sup>. Действительно, начало его сравнительно сдержанное (ля мажор), имитационные переключки восходящей мелодической фразы первой и второй скрипок, секвенции на органном пункте тонической квинты напоминают подход к ауджу. Затем ладогармоническое, фактурное и динамическое развитие подводит к драматической вер-

<sup>48</sup> По характеру и фактурному изложению эта часть напоминает «Сказку» из Сюиты для квинтета Г. Мушеля.

<sup>49</sup> Шапунова В. И. Второй струнный квартет Икрама Акбарова // Вопросы музыкознания. Вып. II. Ташкент, 1971. С. 113.

шине — первой кульминации — ауджу. Интересно, что в ней отсутствует малосекундовая интонация. Обусловлено это тем, что связанный с ней драматический образ в эпилоге себя изживает. После ауджа восстанавливается исходное настроение (a<sub>2</sub>, ля мажор), хотя воспринимается не так светло и прозрачно, как в экспозиционном разделе. Новый оттенок вносит солирующая виолончель в низком регистре.

Третий квартет<sup>50</sup>, созданный спустя десять лет после Второго, во многом обобщает творческие искания композитора. Некоторые черты, присущие ему, свойственны камерной музыке 70-х годов (впрочем, и симфонической).

Особенно органичным и глубоко национальным становится интонационный язык квартета. Если в предшествующих сочинениях тематизм не всегда однороден, то теперь все элементы — органичная часть узбекской музыкальной лексики. Развитие внутри частей определяется цельностью музыкального материала, в чем сказывается влияние монодической культуры и современной музыки европейской традиции.

В Третьем квартете Ик. Акбарова получает дальнейшее развитие лиризация жанра. В цикле (первая часть *Andante cantabile*, вторая *Allegretto*, третья *Adagio*, четвертая *Allegro*) наблюдается перекрестная соотношенность частей, оригинальная образно-жанровая и формообразующая «рифма». Первая часть соотносится с третьей, вторая — с четвертой.

Излюбленная лирико-психологическая тема особенно полно и убедительно раскрывается Акбаровым в первой «паре» частей. Лирика предстает в них как авторское раздумье. Возникает впечатление, что мелодическая линия, эмоциональный строй музыкальной мысли не прерывается от начала *Andante cantabile* и до конца *Adagio*. И это понятно, поскольку все средства: интонационность, принципы развития, форма, распределение динамики (от *pp* до *ff*) направлены на цельность и единство образной сферы медленных частей.

Исключительная роль в реализации связи, общей для обеих частей, принадлежит форме фуги. И та, и другая полифоническая форма выстраивается на основе имитационной техники и полифонической вариантности, что органично согласуется с некоторыми принципами монодийного письма.

Тематический материал фуг преимущественно конструируется из одних и тех же интонационных ячеек. Особенно большое значение для них приобретают секундовые (м. и б.) квартовые и малотерцовые обороты (см. пример 54).

Родство тем предопределяется и их причастностью к жанру ашула. Присущая им напевность и сосредоточенность, ладовая переменность и внутренняя структурная расчлененность — важные компоненты лирического народного жанра.

<sup>50</sup> Акбаров Ик. Третий струнный квартет. Партитура. Рук. (Архив автора).

54. *Andante cantabile*

Интонационный состав первой «пары» частей квартета естественно не исчерпывается вышеприведенными интонационными формулами. Акбаров привлекает и не характерные для узбекской музыки интонации, в частности секстовые. Интересно, что к сексте композитор всегда был «неравнодушен»: она привлекает его мелодическими свойствами (распевностью, широтой), иногда служит знаком русской образности (Первый квартет). Здесь она становится органичной частью узбекского музыкального языка. Сосредоточенность на одном эмоциональном тоне на протяжении двух частей цикла при линейной фактуре усиливает роль отдельных «интервальных сопряжений», в частности, интервала секун-

55. *Andante cantabile*

ды как носителя образа скорби, определенного тембра инструмента, например, виолончели. Примечательно, что темы фуг экспонируются виолончелью. Широко используется виолончель в диалогах с другими инструментами. Показателен патетический диалог виолончели (в котором ощутимы интонации «Яша, Шуро!» Хамзы) с альтом (см. пример 55).

Вторая и третья части Третьего квартета очень близки друг другу своей жанровой сферой и принципами формообразования.

56. *Allegretto*

*Allegro molto*

Главные их темы танцевальны, ритмы упруги, действенны: Обе темы изложены в форме фугато. Объединяющим моментом служат аналогичные формы — сонатная форма без разработки, причем в той и другой отсутствие разработки компенсируется разработочным характером тем главной партии и связующей. Побочные темы вносят лирический контраст.

Необычны репризы: во второй части имеется лишь намек на зеркальность, а в четвертой — тематический элемент побочной выступает как контрапункт к теме главной партии, обобщающей содержание квартета. Все это, как и ряд других деталей, говорят о наличии признаков трехчастной формы.

Таким образом, общность быстрых частей достигается, с одной стороны, интонационной близостью, с другой — смешением различных принципов формообразования.

Третий квартет — вершинное произведение Акбарова. Он демонстрирует характерные стилевые особенности камерной музыки автора, отражает определенную эволюцию его творчества. От пе-



сенной лирики, композитор приходит к углубленному содержанию, к обобщению интонационного языка и усилению роли отдельных интервальных сопряжений, от классической сонатности — к ее синтезу с национальными приемами формообразования, от стилистических шероховатостей — к цельности и единству музыкального материала. И наконец, от объемной формы высказывания — к лаконизму. Многие из черт, присущих Третьему квартету, получат дальнейшее развитие в последующих произведениях Акбарова.

В гармоническом языке струнных квартетов Ик. Акбаров, как и его предшественники, исходит из ладовой природы узбекской музыки, предрасположенной к плагальности. Он не отказывается от традиционных приемов, создающих национальный колорит: параллельных кварт, квинт, мелодизированных усуглей на той же основе, или тонических органичных пунктов. Однако применение их предопределено художественными задачами — созданием жанровых или колористических эффектов.

Прибегая к гармонии нетерцовой структуры, Акбаров охотно использует кварто-квинтовые созвучия и их варианты: кварту с тритоном и кварту с секундой. Тритон и секунда как по вертикали, так и по горизонтали обретают роль характерных созвучий. Впервые композитор вводит тритоновую интонацию в Первом квартете, в заключительные такты темы Скерцо, где она ассоциируется с инструментальным наигрышем:

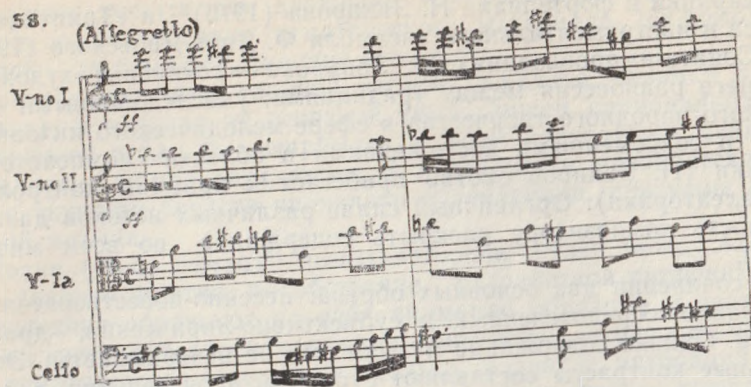


Интересно, что мелодия последних тактов третьей части Второго квартета с тритоновой интонацией напоминает вышеприведенный пример. Сходная образная сфера вызывает идентичные приемы.

Во Втором квартете тритон и кварто-тритоновый комплекс — неотъемлемая часть музыкальной ткани. Последний звучит в динамической репризе темы главной партии, в кульминациях побочной и разработке<sup>51</sup>. В главной партии Второго квартета тема первой скрипки дублируется в увеличенную кварту второй скрипкой, что выражает чувство напряженности (см. пример 58).

Малая секунда, как и тритон, как уже упоминалось ранее, выполняет определенную смысловую функцию: обычно она появляется в кульминационных зонах, как например, на кульминации главной и побочной партий Второго квартета. В сочетании с гармонической вертикалью она создает необходимое напряжение. Окончание раздела или всей композиции на резко звучащем созвучии, как это выполнено в главной и побочной партиях Второго квартета, — не исключение для произведений Ик. Акбарова (пример 59).

<sup>51</sup> В «Симфонических рассказах» Ик. Акбарова этот комплекс приобретает роль лейтгармонии и лейтинтонации, а иногда определяет и ладотональное движение.



Роль малосекундовой интонации в квартетах столь велика, что о ней можно говорить как о характерной черте стиля композитора. Доказательством этому служит выразительность малосекундо-



вых оборотов в ряде произведений других жанров, например, в оратории «Тошкент-номэ», Скрипичном концерте. Заметим, что малая секунда лежит в основе ладотональных соотношений главной и побочной партий первой части Второго квартета.

Струнные квартеты Ик. Акбарова развивают традиции, сложившиеся в узбекской профессиональной камерной музыке. Вместе с тем их отличает индивидуальность стиля. Композитор отразил многие тенденции, характерные для узбекской музыки: отход от жанровой тематики в сферу лирики, неоднозначный подход к фольклору, синтез классических форм с приемами народного формообразования, лаконичное выражение мысли. Струнные квартеты Ик. Акбарова — существенный вклад в развитие камерно-ансамблевой музыки Узбекистана.

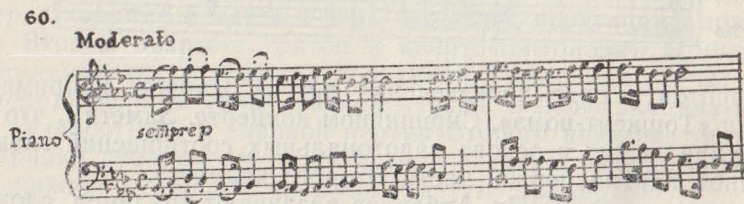
Из сочинений, созданных в 70-е годы (помимо Третьего квартета И. Акбарова, 1975), остановимся на «Сонате-импровизации»

для скрипки и фортепиано Н. Закирова (1975)<sup>52</sup> и «Триптихе» для голоса и инструментального ансамбля Ф. Янов-Яновского (1976)<sup>53</sup>.

«Соната-импровизация» Н. Закирова — сочинение художника, ищущего равновесия между традициями, унаследованными от узбекского народного творчества в сфере мелодического интонирования, и современными достижениями в области композиторской техники (Н. Закиров охотно прибегает к приемам контролируемой алеаторики). Органичный сплав различных истоков дает возможность композитору раскрыть содержание во всем многообразии.

В сочинении два основных образа: песенно-повествовательный, сдержанно-сосредоточенный и субъективно-лирический, драматический. Однако содержание музыки ими не исчерпывается. Эмоциональные контрасты составляют сущность произведения, а частая смена настроений, динамики и темпа напоминают приемы искусства (постоянное переключение в новые образные сферы).

Само название сонаты (Соната-импровизация) определяет особенности ее структуры. Автор сочетает некоторые закономерности сонатной формы с импровизационными принципами развития. Под существенным воздействием импровизационности сонатная композиция теряет четкие очертания. В ней отсутствует разработка как целостная структура, составляющая средний раздел сонатной формы. Разработка-импровизация как бы сосредоточена в экспозиции, т. е. излагается сразу вслед за каждой из тем главной и побочной партий. Главная партия (си-бемоль минор), построенная в трехчастной форме, интонационно близка народнопесенным образцам лирического склада, повествовательного характера, о чем свидетельствуют размеренность мелодического характера, скромная фактура (нота против ноты):



Национальный колорит создают не только определенные интонационные, ладовые обороты (тяготение мелодии к нижней тонике,

<sup>52</sup> Н. Закиров в 1967 г. закончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции профессора Б. Зейдмана. Он автор опер: «Дуэль» (Байджиев), «Пробуждение» (Хамза), балета «Круг памяти» (Ч. Айтматов), трех симфоний, шести вокально-симфонических поэм и ряда камерно-инструментальных сочинений, среди которых — шесть фортепианных сонат, два струнных квартета; Соната для скрипки и фортепиано. Рук. (Архив автора).

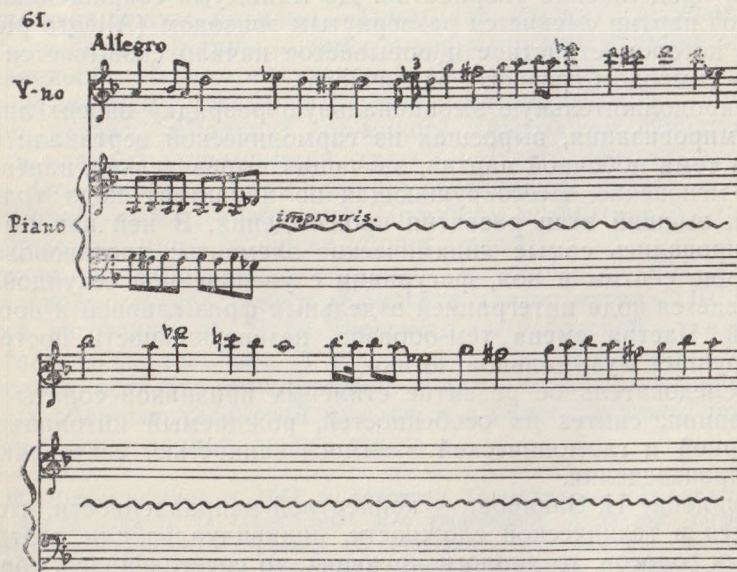
<sup>53</sup> Янов-Яновский Ф. «Триптих» для баритона, флейты, вибратона и виолончели. Стихи А. Арипова. Партитура. Рук. (Архив автора).

нисходящее постепенное движение, натуральный лад), но и зонность в экспонировании тематического материала (си-бемоль<sup>1</sup> — фа<sup>2</sup>, до<sup>2</sup> — ля-бемоль<sup>2</sup>), наличие ауджа.

Контрапункт темы главной партии (середина, скрипка и фортепиано), в отличие от основной темы, лишен национальной характеристики и как бы выпрямлен в своем нисходящем движении в диапазоне выше двух октав. В линейности мелодических линий, в скупости средств проявляются тенденции, присущие современной музыке.

Мотив (Meno mosso)<sup>54</sup> выполняет роль связки между экспозицией главной партии и собственно разработкой-импровизацией. В последней обращают на себя внимание образные и связанные с ними динамические и темповые контрасты, эскизность изложения тематического материала (связка, развитие интонаций главной партии, цепь полифункциональных гармонических комплексов, алеаторическое развитие фигуративного типа)<sup>55</sup> и двойственность его истоков. Подобные приемы вполне согласуются со стиливой направленностью «Сонаты-импровизации».

Тема побочной партии в ре-миноре (скрипка), в отличие от структурно оформленной, закругленной и объективной по характеру главной, экспрессивна, хроматизирована и метроритмически ор-



<sup>54</sup> Впоследствии мотив модифицируется. В репризе он примет развитую мелодическую форму и выльется в связующий эпизод.

<sup>55</sup> Подобный тип алеаторики Цтирад Когоутек классифицирует как алеаторику внутренней формы (см.: Цтирад Когоутек. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 243).

ганизована свободно. Интонационно-ритмическое раскрепощение темы, как и алеаторическое сопровождение фигурационного типа у фортепиано, придает ей черты импровизиционности и субъективности лирического высказывания (см. пример 61).

Роль фортепианной фигурации многозначна, она служит гармонической опорой для свободно развиваемой скрипичной партии, подготавливает кульминационную зону, вторгается в последующий диалог скрипки и фортепиано (*Moderato*), который можно рассматривать как импровизиционное развитие лирической побочной партии. Чередование в диалоге мелодических фраз, интонационно, ритмически и гармонически обостренных (фортепиано), с орнаментированной мелодией, гармонически прозрачной и импровизиционной (скрипка), способствуют целостности и органичности как разработочного раздела, так и всей сонаты в целом.

Репризу «Сонаты-импровизации» предваряет связка, основанная на противоположном движении септим и нон (фортепиано). Органично вытекая из диалога скрипки и фортепиано, реприза становится динамизирующим алеаторическим фоном для главной партии (Темпо 1), экспонируемой на этот раз импровизиционно и на полтона ниже основной тональности.

Эмоциональные контрасты определяют содержание и репризы. В силу более напряженного развития сама реприза воспринимается как продолжение разработки. До минимума сокращенная тема главной партии сменяется развернутым эпизодом (*Allegro più mosso*), в котором страстное и порывистое начало сковывается хоралом — символом грозного, внеличного.

Непродолжительную эмоциональную разрядку вносит лирическая импровизация, выросшая из гармонической вертикали с усилем, и тема побочной партии, звучащая выразительно, напевно, но лишь мгновение. Всесокрушающая по характеру кода трактуется как высший этап развития произведения. В ней как бы сконцентрировались самые динамические элементы: противоположное движение септим и нон, фигурации с увеличенной секундой. Заканчивается кода интеграцией отдельных фраз главной и побочной партий. Частая смена тем-образов, незавершенность построений не нарушает музыкальной логики.

Последовательное развитие стилизованных признаков сонаты и импровизации, синтез их особенностей, рождаемый интонационной, фактурной и гармонической взаимосвязанностью, составляют основу произведения.

Сочинение Н. Закирова — концертной направленности, что проявляется в технической сложности, индивидуализации партий отдельных голосов, то диалогизирующих, то сочетающихся, образующих яркую, тембровую ткань, окутывающую мелодии скрипки. Вместе с тем существо музыки «Сонаты-импровизации» не в блестящих пассажах: алеаторических эффектах, а в глубине эмоционально-выразительного начала, в обогащении образной сферы узбекской музыки.

Оригинальным замыслом и высокой степенью художественного обобщения отличается синтетический ансамбль Ф. Янов-Яновского<sup>56</sup> — «Триптих» для голоса, флейты, вибратона и виолончели (стихи А. Арипова). Именно в нем находит выражение интеллектуализм, свойственный камерному жанру на более зрелом этапе развития.

Залогом творческого успеха во многом явилось обращение композитора к поэзии А. Арипова. Стихотворения «Поэт», «Родник», «Благословенно прожитое мною», заимствованные из поэтической книги «Родник»<sup>57</sup>, Ф. Янов-Яновский оформил в вокально-инструментальный цикл из трех миниатюр, в котором голос становится одним из компонентов ансамбля. Поэта и композитора сближает общая для избранных стихов тема «творца» («творчества»), ее трактовка и афористическая манера высказывания.

В музыке цикла ощущается самобытность автора, проявившаяся в отточенности музыкальной мысли, в умении акцентировать смысл каждой интонации, в экономном использовании нотного знака. Необходимо также отметить особую взыскательность автора в отборе эмоциональных красок, инструментальных тембров. Благодаря этим качествам композитору удается углубить содержание поэтических первоисточников, дополнить их тонкими деталями, образными контрапунктами, реализация которых возможна только средствами музыки.

Цементирующим началом «Триптиха» служит последовательное развитие одной темы — темы «творца» и интонационная взаимосвязанность. Первая миниатюра — «Поэт» (соль минор) — по отношению ко всему ансамблю служит экспозицией и своеобразным тезисом, вторая — «Родник» (ре-минор) — выполняет функцию развития и главной кульминации, третья — «Благословенно прожитое мною» (соль минор), интонационно связанная с первой и второй, представляет вывод, обобщение. Подобная драматургия отражает некоторые принципы рубаи на уровне цикла<sup>58</sup>.

Истоки ансамбля многосоставны. Некоторые из них восходят к узбекской культуре. Уже в «Концерте для оркестра» (1973) проявилось тяготение Ф. Янов-Яновского к узбекской тематике и средствам ее воплощения. И дело здесь не в обращении к узбекской поэзии, хотя это немаловажно, и даже не в использовании отдельных оборотов узбекской музыки, а в более глубоком постижении специфики национального стиля.

<sup>56</sup> Ф. Янов-Яновский в 1957 г. закончил Ташкентскую консерваторию по классу композиции Б. Б. Надеждина. Его творческий диапазон широк: детская опера «Петрушка-иностранец» (С. Маршак), три симфонии, Концерт для оркестра, Концерто грассо, ряд вокально-симфонических, камерно-инструментальных и вокальных произведений, музыка к кинофильмам.

<sup>57</sup> Арипов А. Родник/Перевод на русский язык А. Файнберга и Ю. Гребнева. Ташкент, 1970.

<sup>58</sup> Мальмберг И. С. О взаимовлиянии музыки и поэзии (На примере восточных циклов Ф. Янов-Яновского)//Вопросы музыки и эстетики. Ташкент, 1980.

Заметны влияния русской классической школы, в частности Рахманинова, музыки XX в. с характерной для нее дифференциацией инструментальных тембров, возросшим интересом к синтетическим жанрам.

Из узбекских истоков необходимо отметить использование ладовых, ритмических особенностей, характерных интонаций, как например, поступенное мелодическое движение, малотерцовые и кварто-квинтовые обороты, своеобразные мелизмы. Автор избегает гармонической вертикали, особенно аккордов терцовой структуры, либо применяет аккорды терцовой структуры, но с пропущенным терцовым тоном. Элементы народной лексики вводятся тонко, в контексте других средств. Лишь в середине финала «Триптиха», в партии флейты и виолончели традиционные интонации узбекской песенности подаются непосредственно и даже подчеркнута, что обусловлено желанием композитора раскрыть подтекст стиха («... но, размотав клубки своих дорог, я видел то, что не увидел кто-то, и то сказал я, что другой не смог...»):

62.

(Andante)

Тематизм «Триптиха» условно можно разделить на вокальный (напевный и речитативный) и инструментальный, каждый из которых органично сочетается с другим, образуя интонационную ткань произведения. В драматургии ансамбля исключительно велика роль малосекундового и малотерцового оборота. Это своего рода микротемы, получившие в цикле значение лейтинтонаций «раздумья»:

63.

Andante  
vz  
vz

Поэт, IV.      Благославляю прожитое мною, IIIv.

В сочетании с другими средствами микротемы выражают множество тончайших психологических оттенков. Например, развитие первой части вытекает из двух — или трехзвучного малосекундового оборотов (пример 63), тесно связанных со словом. Повторение микротемы обновляется с помощью опевания, мелодического растягивания, мелизмов.

Вариантность налицо и во втором разделе миниатюры. Здесь микротематические элементы, звучащие у голоса, виолончели и виолончели, обогащаются посредством орнаментальной партии флейты. Последняя придает ансамблю виртуозный и легкий характер, что отвечает содержанию стихов: «...на то он и поэт, что легко словно птица, хоть груз его тяжел, как снежная гора».

Особенно большую роль лейтинтонации «раздумья» играют в финале. Так, первая ее часть («Благословенно прожитое мною»), как и варьированная реприза, опираются на малотерцовый оборот. Лейтинтонации проникают и в среднюю часть финала.

Партитура ансамбля изобилует инструментальными тембровыми находками. Линии-тембры применяются гибко, тонко и разнообразно. Так, печально звучащее соло флейты («Поэт»), по эмоциональному строю напоминающее старинные протяжные мелодии, сменяется проникновенным диалогом флейты и виолончели,

64.

Andante

к которому чуть позже присоединяется драматический баритон и колористический вибратон. Все в целом воспринимается как рассказ, глубокое размышление о судьбе поэта и его назначении.

Дифференциация мелодических и тембровых линий создает об-  
разные контрапункты. Так, вышеупомянутая орнаментальная ме-  
лодия флейты выражает образ второго плана (изобразительный)  
по отношению к партии баритона, основанной на лейтинтонации  
«раздумья». Данный контрапункт автор подчеркивает усилением  
тембрового контраста: партия флейты дополняется красочным  
звучанием глissандо вибратона, голос — сочным тембром виолон-  
чели. Не меньший интерес вызывает тема флейты, или тема родни-  
ка (фактурного склада) с секундовыми созвучиями вибратона  
(первый раздел «Родника»), олицетворяющая «творчество»:

65.

*Allegro moderato*

Fl.  
Vib.  
Fl.  
Vib.  
Cello

Возможности вибратона не ограничиваются колористическими:  
в третьей части цикла — «Благословенно прожитое мною» — этот  
инструмент несет самостоятельную смысловую нагрузку. Так, тема  
родника — символа «творчества» в приглушенной звучности вибратона  
в контрапункте с вокальной партией («все было: и падения,  
и взлеты...») воспринимается как воспоминание о давно ушедших  
днях.

Во второй части миниатюры «Родник», олицетворяющей твор-  
ческие искания поэта, композитор находит оригинальное тембро-  
вое решение, осуществляемое с помощью оstinатности — интона-  
ционной, тембровой, гармонической.

Произведение Ф. Янов-Яновского, интересное по замыслу и  
средствам воплощения, привлекает и цельностью драматургии, ор-  
ганичным взаимодействием вокального и инструментального на-  
чал. Исключительная роль определенных тембров в драматургии  
«Триптиха» отражает новые тенденции, присущие камерной музы-  
ке 70-х годов. Ансамбль Ф. Янов-Яновского, синтетический по  
своей сути, открывает новые пути в развитии камерного жанра в  
Узбекистане.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение камерно-инструментального ансамблевого творчества  
композиторов Узбекистана позволяет проследить процесс становле-  
ния жанра от простейших, подчас примитивных форм до зрелых  
по содержанию и композиторской технике. Обладая специфичес-  
кими свойствами, камерно-инструментальный ансамбль вместе  
с тем отражает общую эволюцию узбекской советской музыки.

В формировании нового жанра участвовали как узбекские  
композиторы, так и русские, связавшие свою судьбу с Узбекиста-  
ном, его музыкальной культурой. Каждый из них внес свою лепту  
в развитие камерной музыки.

Оригинальностью художественных замыслов, чутким претворе-  
нием специфики жанра отмечены лучшие произведения компози-  
торов республики.

В зарождении инструментального ансамбля велика роль много-  
вековых традиций монодического искусства Узбекистана, не менее  
плодотворно влияние русской и шире — европейской музыкальной  
культуры. Проникновение в Узбекистан камерного исполнительст-  
ва европейского типа в дореволюционное, а еще больше в послере-  
волюционное время, пропаганда русской и зарубежной классики,  
рост исполнительских кадров в самой республике послужили поч-  
вой для развития камерной музыки.

От первых опытов в 20—30-е годы (К. Абдуллаев, В. Успен-  
ский, Д. Мацуцин) композиторы перешли к активному освоению  
жанра в 40—50-е годы — к созданию разных видов инструменталь-  
ных ансамблей (фортепианное трио, фортепианный квинтет, струн-  
ный квартет, ансамблевая соната), выработке авторского тема-  
тизма, фактуры и принципов гармонизации монодии, вытекающих  
из ладовых особенностей народной песни. От бытовой тематики,  
сравнительно простых форм композиторы приходят к расширению  
образной сферы — к лиризации жанра.

В 40—50-е годы большой вклад в развитие камерного жанра  
внес Г. Мушель. С его именем связаны значительные достижения  
ансамблевой музыки этих лет, успешные поиски в области гармо-

нии и фактуры, создание произведений, отличающихся самобытностью стиля (Сюита для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, сонаты для скрипки и фортепиано, виолончели и фортепиано).

Новый этап, 60—80-е годы, отмечен подъемом всей советской музыки, ростом национальных композиторских школ в союзных республиках. В Узбекистане он выразился в обобщении достижений в области инструментального ансамблевого творчества, в усилении роли камерного жанра, выявлении творческих индивидуальностей, более смелых поисках композиторов. Характерная черта этого времени — дальнейшая лиризация жанра, последовательное развитие лирических настроений в цикле (Квартеты Ик. Акбарова, Третий и Четвертый, Седьмой и Восьмой квартеты Б. Гиенко, «Триптих» для голоса и инструментального ансамбля Ф. Янов-Яновского). Лирика становится богаче и многограннее, подчас обретая философскую углубленность и психологичность.

Более индивидуализированы и жанровые образы. Это и «героизированная танцевальность» (М. Розенберг), и живописная картина народного гуляния, грациозный менуэт, или оригинальная жига. Содержание финалов усложняется, подчас драматизируется.

На современном этапе для творчества композиторов характерно расширение и углубление образной сферы, более активное и результативное использование узбекской монодии, многообразие стилистических истоков и их органичный синтез. Авторы камерных сочинений претворяют отдельные приемы кучкистов, Чайковского и Рахманинова, Прокофьева, и Шостаковича. Некоторым композиторам близки достижения Дебюсси и Равеля. В инструментальных ансамблях находят отражение и неоклассические черты, проявившиеся в возрождении жанров и форм старинной европейской музыки, сказывается отчасти влияние и киноискусства.

Из инациональных культур следует особо отметить воздействие музыки народов Средней Азии. Все большее значение приобретают новые интонации, рожденные нашей бурной эпохой, мироприятием современного человека.

При множественности стилевых истоков определяющим выступает узбекская музыка устной традиции. Именно она формирует своеобразные черты узбекского камерно-инструментального ансамбля. От пассивного цитирования народной мелодии на раннем этапе развития жанра композиторы перешли к осознанной ее разработке, воспроизведению ритмоинтонационного и ладового строя фольклорных источников, отражению своеобразия народно-бытовых жанров (ялла, лапар, ашула) и макомных традиций. В плане углубления и психологизации камерных произведений особенно благодарными оказываются ашула и развитые жанры узбекской монодии. Получают развитие традиции революционной песни Хамзы, выразившиеся в сплаве узбекских и русских интонаций (Первый и Третий квартеты Ик. Акбарова).

Наблюдения показывают, что из европейского музыкального

искусства заимствуются элементы или приемы, которые близки национальной культуре, согласуются с ее устремлениями и органично синтезируются с закономерностями узбекской монодии. Так, объективный склад, свойственный даже самым лирическим образцам традиционной музыки, предопределил интерес к неконфликтной драматургии, экспозиционному изложению материала, многократному повтору темы, т. е. к комплексу средств, близким линии, идущей от кучкистов. Данные приемы близки моноинтонационной природе народного творчества и музыке профессиональной устной традиции. Этим можно объяснить обращение композиторов к рондо с неконтрастными эпизодами, напоминающее чередование в макомах инструментальных разделов — хона и бозгуй (Г. Мушель, Ик. Акбаров, Б. Гиенко). Под воздействием развитых жанров узбекской монодии, с одной стороны, и музыки Шостаковича — с другой, возникла на современном этапе тяга композиторов к монологическим формам, к последовательному непрерывному развертыванию музыкальной мысли.

Почти на всех этапах развития камерного жанра в поле зрения композиторов находятся классические ансамбли, из которых предпочтение отдается струнному квартету. Это обусловлено емкостью жанра, исключительной ролью классических традиций и наличием в Узбекистане стабильных концертующих коллективов на протяжении длительного времени (1944—1970). К сожалению, композиторы недостаточно проявляют внимание к нетрадиционным видам ансамблевых сочинений, широко распространенным в современной музыке. Первые опыты в этом направлении были сделаны З. Азимовой, Н. Закировым, В. Сапаровым, Э. Немировским.

Приемы народного формообразования, в частности, вариантное развитие по принципу прорастания, вносят коррективы в структуры классических ансамблей на разных уровнях (Сонаты для виолончели и фортепиано, скрипки и фортепиано Г. Мушеля, квартеты Ик. Акбарова). Иногда в квартетном цикле используются структурные принципы того или иного жанра монодии.

Под существенным воздействием импровизационности сонатная форма в «Сонате-импровизации» Н. Закирова приобретает далеко не традиционные черты: разработка следует сразу за каждой из партий в экспозиции. Синтез классических и народных приемов формообразования приводит к смешанным формам, к изменению функции и структуры частей цикла.

Под влиянием современной музыки усиливается смысловая роль отдельных интервальных сопряжений как носителей определенной образности, гармоническое мышление композиторов становится обостреннее и свободнее от «узких норм» профессиональной музыки, сложившихся в предшествующий период.

Фактура как «форма изложения» (выражение Ю. Тюлина) материала — один из важных компонентов инструментального ансамбля, классическим выражением которого является квартетное письмо. Кристаллизация фактуры происходила постепенно. Еще

на заре развития узбекской музыки. М. Бурханов отмечал, что узбекские мелодии обрабатывать в гармоническом стиле сложно и менее органично. Для них более характерны полифонические средства<sup>1</sup>. Тем не менее, на ранних этапах становления камерно-инструментального ансамбля не были достаточно использованы потенциальные возможности узбекской монодии, особенно ее развитых форм.

Отсутствие мастерства, недооценка полифонии и само жанровое содержание камерной музыки определили процесс формирования фактуры от гомофонно-гармонической, полифонно-гармонической к полифонической, от интонационно не связанной с узбекской стилистикой к фактуре, вырастающей из ее ладового своеобразия, от робкого введения отдельных приемов полифонии до применения полифонических форм (Б. Гиенко, Ик. Акбаров и др.). В зависимости от содержания композиторы обращаются к различным видам фактуры, хотя стиль произведений в целом определяется смещением складов и усилением роли полифонии.

Таким образом, на современном этапе узбекский камерно-инструментальный ансамбль достиг значительных успехов. Инструментальный ансамбль служил своеобразной лабораторией для композиторов и часто сопутствовал созданию крупных симфонических и вокально-симфонических произведений (Г. Мушель, Ик. Акбаров, Б. Гиенко, Н. Закиров, С. Варелас). Показателем возросшего интереса к камерной музыке служит и появление большого количества произведений для камерного оркестра — молодого коллектива радио и телевидения, созданного в 1970 г. Ряд произведений для камерного ансамбля последнего десятилетия свидетельствует о рождении новых и оригинальных замыслов и средств воплощения. Вместе с тем отсутствие в это время стабильного музыкального коллектива, обладающего высокой исполнительской культурой (в частности струнного квартета), снизило творческую продуктивность композиторов. Стимулирование исполнительства — организация разнообразных музыкальных коллективов позволит композиторам Узбекистана шире использовать возможности жанра, смелее экспериментировать, активнее искать средства для отражения духовного мира человека.

#### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКИ

- Акбаров И., Караматов Ф. Узбекская народная музыка//Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана. Вып. I. Ташкент: Учитель, 1968.
- Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л.: Музыка, 1969.
- Арановский М. Симфонические искания. Л.: Советский композитор, 1979.
- Арипов А. Родник/Перевод Ю. Гребнева и А. Файнберга. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1970.
- Азимова А. Н. Основные принципы организации строфы ашула//Вопросы музыкальной эстетики. Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1980.
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Госиздат, 1963.
- Асафьев Б. В. Русская музыка. Л.: Музыка, 1968.
- Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов//Музыка народов Средней Азии и Африки. Вып. II. М.: Советский композитор, 1973.
- Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Советский композитор, 1961.
- Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978.
- Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов//Музыка и современность. М.: Музыка, 1975.
- Бахман В. Среднеазиатские источники о родине смычковых инструментов//Музыка народов Средней Азии и Африки. Вып. II. М.: Советский композитор, 1973.
- Беляев В. М. Ритмика узбекской народной музыки//Рукописный фонд Института искусствознания им. Хамзы. Ташкент, 1941.
- Беляев В. М. Музыкально-этнографическая работа А. Ф. Эйхгорна в Узбекистане//Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент: Фан, 1963.
- Богоявленский О. Принципы обработки узбекских народных песен//Пути развития узбекской музыки. М.; Л.: Искусство, 1946.
- Бочкарева О. О ритме узбекской народной инструментальной музыки//История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М.: Музыка, 1972.
- Бочкарева О. Некоторые закономерности мелодики узбекской инструментальной музыки//Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Вып. II. Ташкент: ГИХЛ, 1969.
- Бунимович-Музалевский В. И. Советские композиторы Узбекистана//Пути развития узбекской музыки. М.; Л.: Искусство, 1946.
- Будни советских композиторов//Известия. 1941. 13 ноября.
- Векслер С. Прогрессивное значение присоединения Средней Азии к России для развития музыкальной культуры среднеазиатских народов//Вопросы музыковедения. Вып. II. Ташкент: Фан, 1971.
- Вызго Т. С. Афраснабская лютня//Из истории искусства великого города. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1972.

<sup>1</sup> См.: Виноградов В. Музыка Советского Востока. М., 1969. С. 159.

- Вызго Т. С. Музыкальные инструменты и их отражение в миниатюрах рукописей XIV — начала XVI вв. // *Общественные науки в Узбекистане*. 1969. № 8—9.
- Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М.: Музыка, 1970.
- Вызго Т. С. Введение // *Ритмы дойры* / Записаны И. А. Акбаровым. Ташкент, Учитель, 1959.
- Вызго И. Симфоническая поэма И. А. Акбарова «Памяти поэта» // *Вопросы музыкальной культуры Узбекистана*. Ташкент: ГИХЛ, 1961.
- Вызго-Иванова И. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. М.; Л.: Советский композитор, 1974.
- Галицкая С. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Фан, 1980.
- Галицкая С. П. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии // *История и современность. Проблемы музыкальной культуры Узбекистана, Туркмении и Таджикистана*. М.: Музыка, 1972.
- Галицкая С. П. О роли переменности формообразования узбекской монодии // *Проблемы музыкальной науки Узбекистана*. Ташкент: Фан, 1973.
- Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987.
- Гафурбеков Т. Б. О народно-национальных источниках узбекской камерно-инструментальной музыки // *Музыкальная культура Узбекской ССР*. М.: Музыка, 1981. С. 224—243.
- Головинский Г. Камерные ансамбли А. Бородина. М.: Музыка, 1972.
- Головина В. А. Творчество Б. Ф. Гиенко // *Вопросы музыковедения*. Вып. II. Ташкент: Фан, 1971.
- Головянец Т. А. Об особенностях струнных квартетов Ик. Акбарова // *Вопросы современного музыковедения*. Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1979.
- Головянец Т. А. Узбекский камерно-инструментальный ансамбль на современном этапе // *Актуальные проблемы современной музыки*, Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1981.
- Головянец Т. А. Об особенностях музыкального языка квинтета Б. Ф. Гиенко // *Проблемы музыкальной науки Узбекистана*. Ташкент: ТашГУ, 1973.
- Головянец Т. А. Из истории камерно-инструментального исполнительства в Узбекистане // *Теоретические проблемы узбекской музыки*. Ташкент: Фан, 1976.
- Захидова А. Сонатный дуэт С. Златковская и И. Альспектор. Нукус: Каракалпакистан, 1989.
- Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент: Фан, 1979.
- Закржевская С. А. О ладовой основе тематизма в произведениях Узбекистана // *Вопросы музыковедения*. Вып. I. Ташкент: Фан, 1967.
- Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60—70-х годов // *Музыкальная культура Украинской ССР*. М.: Музыка, 1979.
- История музыки народов СССР. В 5 т. М.: Советский композитор, 1973. Т. IV. 1973; Т. V. 1974.
- История узбекской советской музыки. В 2-х т. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма. Т. I. 1972; Т. II. 1973.
- Искусство и культура Туркестана. 1918. № 1.
- Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1972.
- Кароматов Ф. Узбекская домбровая музыка. Ташкент: ГИХЛ, 1962.
- Кароматов Ф. Основные черты строения узбекских народных песен // *Вопросы музыкальной культуры Узбекистана*. Вып. I. Ташкент: ГИХЛ, 1961.
- Кароматов Ф. К проблеме об инструментальных ансамблях // *Проблемы музыкального фольклора народов СССР*. М.: Музыка, 1973.
- Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент: Фан, 1979.
- Кон Ю. Камерно-инструментальная музыка // *Музыкальная культура Советского Узбекистана*. Очерки. Ташкент: Госиздат, 1955.
- Коральский А. Я. Полифония в музыкальном наследии узбекского народа и в творчестве композиторов Узбекистана. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ташкент, 1970.
- Красуцкая Л. У. Принципы формообразования в квартетах Б. Гиенко: Рукопись. Ташкентская государ. консерватория, 1967.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976.
- Кузнецова Г. В. Творчество Г. А. Мушеля в аспекте проблемы взаимосвязей культур братских народов. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ташкент, 1974.
- Лев Г. Музыка четырех. Комсомолец Узбекистана, 1966. 25 октября.
- Массоч М. Е. Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Ташкент, 1933.
- Мальберг И. С. О взаимовлиянии музыки и поэзии (на примере восточных циклов Ф. Янов-Яновского) // *Вопросы музыки и эстетики*. Ташкент: ТашГУ им. В. И. Ленина, 1980.
- Музыкальная эстетика стран Востока. М.: Музыка, 1967.
- Мауцун Н. Д. Признанный авторитет. В. А. Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма.
- Мешкерис В. А. Терракотовые статуэтки музыкантов из собрания Музея истории // *Труды Музея истории УзССР*. Вып. II. Ташкент: Фан, 1954.
- Миньков М. Артисты на передовой линии // *Правда Востока*. 1944. 22 июня.
- Навои Алишер. Соч. В 10 т. Т. X. Ташкент: Фан, 1970.
- Орджоникидзе Г. Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // *Музыкальный современник*. Вып. I. М.: Музыка, 1973.
- Пеккер Ян. В. А. Успенский. М.: Музыка, 1953.
- Пеккер Ян. Георгий Мушель. М.: Музыка, 1966.
- Протопопов В. В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967.
- Пугаченкова Г. А., Ремпель Л. И. История искусства Узбекистана. М.: Искусство, 1965.
- Плахов Ю. Н. К вопросу о формообразовании инструментальных частей Шашмакома. Автореф. дис. ...канд. искусствознания. Ташкент, 1974.
- Пряшников М. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов Советского Востока // *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. II. Л.: Музыка, 1972.
- Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. М.: Музгиз, 1963.
- Раабен Л. Мастера камерно-инструментального ансамбля. Л.: Музыка, 1964.
- Раабен Л. Камерно-инструментальная музыка // *Музыка XX века*. Очерки. В 2 ч. М.: Музыка, 1980.
- Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музыка, 1961.
- Романовская Е. Е. Хорезмская классическая музыка. Ташкент: Узфимгиз, 1939.
- Розенберг М. Некоторые особенности становления узбекской кантаты // *Проблемы теоретического музыковедения в Узбекистане*. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1976.
- Садокоев Р. Среднеазиатские ансамбли // *Музыка народов Азии и Африки*. Вып. II. М.: Советский композитор, 1973.
- Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском наследии. Ташкент: Фан, 1978.
- Тысяча концертов струнного квартета // *Советское искусство*. 1952. 25 июня.
- Тараканов М. Заметки о новом сочинении // *Советская музыка*. 1971. № 7.
- Тер-Симонян М. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Армении. Ереван: АН, 1974.
- Узбекская народная инструментальная музыка // *Узбекская народная музыка в 9 т. Собрал и записал Юнус Раджаби* / Под ред. Акбарова. Ташкент: ГИХЛ, Т. IV, 1958; Т. III, 1959.



- Шапкунова В. И. Второй струнный квартет Икрама Акбарова//Вопросы музыкознания. Вып. II. Ташкент: Фан, 1971.
- Штейнберг М. О. Моя композиторская работа//Пути развития узбекской музыки. М.; Л.: Искусство, 1946.
- Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М.: Музыка, 1971.
- Юденич Ю. О двух ладо-гармонических оборотах в музыке Г. Муселя//Вопросы музыкознания. Вып. I. Ташкент: Фан, 1967.
- Юденич Ю. Струнные квартеты композиторов Узбекистана. Ташкент: ГИХЛ, 1961.
- Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент: Изд-во литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1979.
- Янов-Яновская Н. С. Основные тенденции развития симфонической музыки//Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент, 1977.
- Янов-Яновская Н. С. Зрелость молодого композитора//Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент: Фан, 1973.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора . . . . .	3
Глава I. Исторические предпосылки зарождения камерно-инструментального ансамбля в Узбекистане. Первые творческие опыты (20—30-е годы) . . . . .	5
Глава II. Пути становления узбекского камерно-инструментального ансамбля (40—50-е годы) . . . . .	20
Глава III. Узбекский камерно-инструментальный ансамбль на современном этапе (60—80-е годы) . . . . .	53
Заключение . . . . .	103
Список использованной литературы . . . . .	107

ТАШАҚ АБАДИСОҒА ТӨӨВРИНИ

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЕВ МУЗИКА  
УЗБЕКИСТАНА

Узбекистон Республикасида яшаш ва ишлаш ҳақидаги қонуннинг 10-моддасига асосан  
бу китобнинг муҳтожати бўлиши мумкин бўлган ҳолларда Ўзбекистон Республикаси  
Ҳуқуқ ҳимоя қилувчи органлари билан алоқада бўлиш мумкин.

Ўзбекистон Республикаси  
Ҳуқуқ ҳимоя қилувчи органлари  
билан алоқада бўлиш мумкин.

Ўзбекистон Республикасида яшаш ва ишлаш ҳақидаги қонуннинг 10-моддасига асосан  
бу китобнинг муҳтожати бўлиши мумкин бўлган ҳолларда Ўзбекистон Республикаси  
Ҳуқуқ ҳимоя қилувчи органлари билан алоқада бўлиш мумкин.

ТАМАРА АВАНЕСОВНА ГОЛОВЯНЦ

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ АНСАМБЛЕВАЯ МУЗЫКА  
УЗБЕКИСТАНА**

АЖ

*Утверждено к печати Ученым советом Ташкентской государственной консерватории имени М. Ашрафи, Научным советом Министерства культуры Узбек ССР*

—080  
Показ

Редактор *М. Л. Карась*  
Художник *Е. Н. Владимиров*  
Художественный редактор *Б. А. Хайбуллин*  
Технический редактор *Н. А. Абдурахмонова*  
Корректор *И. Ю. Бура*

ИБ № 5272

Сдано в набор 12.07.90. Подписано к печати 05.09.90. Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 7,0. Уч.-изд. л. 7. Тираж 1000. Заказ 175. Цена 1 р. 50 к.

—Фв  
—ЛД

Издательство «Фан» УзССР: 700047. Ташкент, ул. Гоголя, 70.  
Типография Издательства «Фан» УзССР: 700170. Ташкент, проспект М. Горького, 79

1 p. 50 к.

