

ХУИ
ЮСІБ

СУЛЕЙМАН ЮДАКОВ

В. ПЛУНГЯН



МУЗЫКАНТЫ
И КОМПОЗИТОРЫ
УЗБЕКИСТАНА

В. ПЛУНГЯН

СУЛЕЙМАН
ЮДАКОВ

Отдел домашнего
абонемента

КОМПОЗИТОРЫ
И МУЗЫКАНТЫ
УЗБЕКИСТАНА

Б 92439 А
Таш. обл. фил. проа. крии

Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма
Ташкент — 1979

ББК 85.23(2)7
П 40

Плунгян В.

Сулейман Юдаков.— Т.: Изд. лит. и искусства, 1979.—
?с. 120. (Композиторы и музыканты Узбекистана).

Произведения Сулеймана Юдакова вошли в золотой фонд узбекской музыкальной культуры. В очерке кандидата искусствоведения В. Плунгян — о жизненном и творческом пути видного узбекского композитора — содержится анализ наиболее значительных его произведений. Книга рассчитана на широкий круг читателей, интересующихся историей узбекской музыки.

ББК 85.23(2)7
78

П 80101—59
М 352(04)—79 203—79 3906000000

© Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма,
1979 г.

«Мы должны стремиться... к тому, чтобы в чисто художественном образе билось коммунистическое сердце».

А. В. Луначарский

В искусстве большого художника есть черты, которые определяют его индивидуальный, неповторимый почерк. Сулейман Юдаков наделен именно таким творческим даром. Каждое новое произведение композитора своеобразно, самобытно, оригинально в творческом решении, узнаваемо по стилю с первых же интонаций.

Всем своим творчеством — от первых сочинений (пьеса для флейты, танцевальные миниатюры для фортепиано, романсы) до последних значительных работ — Юдаков оставил заметный след в искусстве. Оно стало значительной вехой в развитии национальной музыки, шагнувшей за несколько десятилетий от многовекового одноголосья к сложным современным музыкальным жанрам — опере, симфонии, балету, кантате.

Имя лауреата Государственной премии СССР, Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы, народного артиста республики Сулеймана (Соломона) Александровича Юдакова тесно связано с историей узбекского советского искусства, становлением и развитием в музыкальной культуре Узбекистана ряда жанров. Композитор — один из зачинателей новых жанров в национальном искусстве — романса, фортепианного дуэта, квартета, кантаты, создатель первой узбекской комической оперы «Проделки Майсары», первого комедийно-сатирического балета «Юность Насреддина».

Голос С. Юдакова — голос нашего века. Умение слы-

шать время, идти в ногу со временем — отличительное свойство художника-современника. Из всего потока жизненных впечатлений он отбирает лишь яркие солнечные тона. Музыка узбекского композитора отражает преимущественно мир положительных человеческих эмоций, освещает радость бытия и созидания, воспевает торжество новой жизни, зовет к лучшим идеалам. Она исполнена пафоса высокой гражданственности и патриотизма. Отсюда и отличительный апофеозно-гимнический или комедийно-юмористический тон многих его произведений, оптимистичность мироощущения, светлые краски его палитры.

Глубоко национальная музыка Юдакова органически вошла в жизнь узбекского народа, который хорошо знает и с любовью исполняет произведения своего хафиза. Кому не знакома, например, мелодия из «Карнавального вальса», ставшая музыкальными позывными республиканского телевидения?! А как популярны повсеместно исполняемые песни «Родной Узбекистан», «Молодежная песня о партии», «Подруги» и многие другие! Одухотворенная идеей дружбы народов, в эфире Узбекского радио постоянно звучит «Фестивальная увертюра». Частицей духовной жизни народа стали произведения кантатно-ораториального жанра «Мирзачуль», «Моя Родина», «Алёр». А одно из популярнейших в Узбекистане произведений — опера «Проделки Майсары» — прославило узбекское искусство далеко за пределами республики. Дирижер Фазлитдин Шамсутдинов, характеризуя творчество С.Юдакова, очень точно заметил, что каждая новая его удача является праздником музыки Узбекистана.

В наше время бурного «кровообращения» художественных идей и принципов важная роль принадлежит взаимодействию культур, которое всегда было и остается необходимым условием развития подлинного искусства. Сложные интенсивные процессы в музыкальной лексике народов протекают сегодня на огромном азиат-

ском континенте, разделенном на десятки государств. В национальных республиках Советского Востока стремление к взаимообогащению различных музыкальных культур становится закономерным процессом. В этом плане творчество узбекского композитора весьма показательно. Корнями уходящие в национальную почву, произведения Юдакова в то же время устремлены в светлое небо общечеловеческих идей. Тесно связанные с историей своего народа, они в то же время близки людям разных национальностей. О таком умении воплощать в музыке общечеловеческие идеи, подлинном интернациональном чувстве художника говорит прежде всего тематика сочинений Юдакова, отражающая различные аспекты проявления этих тенденций. Примечательно, что в творчестве узбекского композитора нашла свое широкое воплощение сама идея братства народов, которой посвящены вокально-симфоническая поэма «Висол», песня на слова А. Суркова «Хинди-руси бхай-бхай», «Фестивальная увертюра» и многие другие сочинения. Об интернациональной устремленности музыки Юдакова свидетельствует также драматургический опыт, интонационный язык композитора, и, прежде всего, его мелос, впитавший черты музыкальной лексики многих народов.

Глубоко гуманистическая, интонационно представляющая собой органический синтез различных музыкальных культур, его музыка далеко перешагнула границы республики, создав автору огромную интернациональную аудиторию. Произведения Юдакова с успехом исполнялись и исполняются в Москве и Таллине, Горьком и Душанбе, Лодзи и Софии, Каире и многих других городах. Интерес к творчеству узбекского композитора велик и неиссякаем. Об этом свидетельствуют и многочисленные письма из ГДР, Польши, Чехословакии. Станислав Томашек из оперного театра имени Яначека (Брно) интересуется оперой «Проделки Майсары», Эрнст Штекль из Йенского

университета имени Шиллера—романсами на стихи Пушкина, польский писатель и журналист Станислав Поволоцкий сообщает о завершении им перевода либретто оперы на польский язык.

Прежде чем начать рассказ о жизни и творчестве Сулеймана Юдакова, попытаемся отдельными штрихами нарисовать портрет композитора, познакомить читателя с его творческой натурой музыканта, и прежде всего с чертами, которые отражены в творчестве художника.

Думаю, что не ошибусь, если скажу, что в произведениях Юдакова выражен характер композитора — общительный, жизнелюбивый. Действительно, «общительность» интонации, жизнерадостное мироощущение свойственны большинству сочинений композитора.

Общаясь с Юдаковым, чувствуешь во всем простоту, непосредственность. Эта черта нашла отражение и в его творчестве. По существу, прямодушие, открытость в выражении мыслей и чувств — отличительное свойство его музыкального языка.

Для тех, кто знает композитора, кто когда-либо видел его в домашней обстановке, это радушный, гостеприимный хозяин, умеющий создать для гостей веселую атмосферу. И в творчестве Юдаков — щедрый художник, дарящий людям радостные минуты от общения с его музыкой.

Композитор всегда во власти музыки. Одинокий в личной жизни, он живет в мире своих образов. Слушание музыки — постоянная потребность, основная духовная пища ставшего уже маститым автора. Если вы окажетесь в обществе Юдакова, от вас не ускользнет такая деталь. При разговоре с собеседником композитор, как бы в такт беседе, неоднократно подыскивает на инструменте нужные для аккомпанемента своих мыслей музыкальные созвучия. Как знать, может быть, в такой постоянной «слуховой зарядке» получает необходимые импульсы яркое, колористическое дарование композитора.

Сказанное ни в коем случае не должно создать впечатления кажущейся легкости сочинения композитором музыки. Рассказывая о процессе творчества, Юдаков подчеркивал: замыслы сочинений он вынашивает долго и мучительно. Образы, музыкальные темы, по его словам, неотступно преследуют композитора на каждом шагу и даже во сне. А когда сочинение выходит из-под пера создателя, автора уже волнует дальнейшая судьба, «жизнь» его детища на сцене.

Отношение композитора к судьбе своих музыкальных творений как бы соотносится со смыслом асафьевских слов: «Музыка имеет несчастье быть исполняемой». Композитор пытается постоянно оберегать свои творения от такого несчастья. За весь достаточно долгий творческий путь композитору приходилось выступать в различных амплуа: быть и репетитором, и дирижером, и исполнителем своих произведений. Многим присутствующим на генеральной репетиции оратории «Победа» запомнился, вероятно, случай, когда шестидесятилетний композитор «вытянул» достаточно подвижную в темповом отношении и сложную по тесситуре партию солиста (вместо отсутствующего по болезни певца), заслужив продолжительные аплодисменты музыкантов и слушателей. Юдаков увековечил свой голос и на пластинке. Однажды, чтобы не сорвать запись оперы «Проделки Майсары» (в студии всегда присутствовал автор), он спел вместо отсутствующего исполнителя реплику из партии Хидоята. Интересно отметить, что в обоих случаях композитор не просто заменял певцов, а исполнял партии и баритона, и тенора.

Сулейман Юдаков не ведет класс композиции в Ташкентской государственной консерватории, быть может, в связи с тем, что сам не окончил полный курс вуза. И потому его учителем в узком смысле этого слова не назовешь. Но композитора по праву можно считать наставником творческой молодежи. Лейтмотив его высказываний и выступлений в прессе—забота о молодых композиторах,

поддержка их поиска новых путей. Он посещает учебные заведения, создает произведения для детей и юношества.

Неиссякаемы интерес Юдакова ко всему окружающему, его жажда впечатлений. Этот интерес, эту жажду он утоляет в путешествиях, в которых буквально неутомим. Композитор из Узбекистана много ездит по родной стране. Он побывал на родине Моцарта в Австрии; в музыкальных центрах Европы, привлечших в свое время Листа (Италия, Швейцария); в Англии — стране, к которой тянулись еще в XVIII веке Гендель, Глюк, Гайдн; в Болгарии, где в связи с 50-летием Великого Октября исполнялись камерные сочинения композитора; в Польше, где состоялась премьера его оперы «Проделки Майсары», и ряде других стран. Это качество Юдакова-человека откликается в творчестве Юдакова-композитора широтой интернационального кругозора.

Сулейман Юдаков родился в 1916 году в Коканде в бедной семье чистильщика обуви. Детство провел в Мерве (ныне Мары). Безрадостным оно было для мальчика. Отец вел бродячий образ жизни и материально не поддерживал семью. Мать была безграмотной женщиной, без профессии. Чтобы как-то существовать, мальчику приходилось зарабатывать чисткой обуви, мелкой торговлей вразнос.

Потребность к миру беззаботного счастья композитор пронес через всю свою жизнь, вплоть до преклонного возраста. Многих, кто побывал у Юдакова дома, удивляет, наверное, множество озвученных миниатюрных сувениров — музыкальная шкатулка, поющий соловей, часы-«кукушка» и другие. Когда спрашиваешь композитора о причинах пристрастия к этим вещам, он неизменно отвечает: «У меня не было детства, потому я так люблю игрушки...»

Самые первые музыкальные впечатления будущего композитора связаны с русской гармонью, звуки которой доносились из соседнего с домом клуба. Мальчику

было тогда лет шесть. Стоя у клубного окна вместе с другими мальчишками, он мог часами слушать музыку. Сулейман накопил немного денег и купил игрушечную мандолину. Играть он, разумеется, не мог, но желание было большое. Мальчик просыпался по ночам и касался пальцами струн этого маленького инструмента, пробудившего в нем музыканта.

Окружение тянувшегося к искусству ребенка было самым пестрым: музыка тоев¹ и народных праздников, песни и инструментальные напевы, исполняемые на состязаниях народных музыкантов... Все это в какой-то мере приобщало его к драгоценным родникам узбекского национального музыкального искусства, будило творческую фантазию.

В 1929 году нужда привела мальчика в Кокандский детский дом, где он получил возможность регулярно заниматься музыкой. Годы пребывания в детском доме — значительный шаг в музыкальном образовании будущего композитора. Первым учителем музыки, открывшим талант Сулеймана, был Михаил Генрихович Найгоф. На одной из репетиций духового оркестра, к удивлению всех присутствующих, маленький мальчик в тюбетейке заменил отсутствующего музыканта.

В самодеятельном струнном оркестре русских народных инструментов Сулейман научился, в основном по слуху, игре на мандолине, балалайке, гитаре, бас-домбре. Быстро выдлившись среди остальных ребят, он вскоре стал у них своего рода концертмейстером: заменял во время репетиций отсутствовавшего руководителя оркестра, настраивал инструменты.

В самодеятельном духовом оркестре Юдаков постоянно играл на большом барабане. Вообще в детские годы будущего композитора отличало пристрастие к

¹ Той — торжество по случаю свадьбы, рождения ребенка и других знаменательных событий.

ударным инструментам. Возможно, именно это обстоятельство помогло в дальнейшем глубоко постичь ритмическую основу узбекской музыки, показать ее в многообразии и блеске. Забегая несколько вперед, отметим, что в большинстве произведений С. Юдакова будет доминировать стихия бодрых танцевальных и маршеобразных ритмов, связанных прежде всего с «пульсом» ударных инструментов.

Мальчик научился музицировать и на флейте. Этот инструмент тоже сыграет большую роль в творческой биографии композитора.

Твердо избрав путь музыканта, юноша начинает в 1932 году учебу на музыкальном рабфаке при Московской консерватории по классу флейты у Н. И. Платонова. Одновременно он настойчиво пробует свои силы в сочинении музыки и даже пытается записывать сочиненные им мелодии. Вскоре талантливый юноша привлекает внимание крупнейшего русского советского композитора М. Ф. Гнесина, предложившего Сулейману заниматься у него в классе композиции. Первый самостоятельный ученический опус — «Персидская сказка» для флейты с фортепиано. Решающим считал для себя Юдаков первый год обучения композиции и окончил его с отличной оценкой. Экзамен, на котором присутствовали Н. Я. Мясковский, М. Ф. Гнесин, А. И. Хачатурян, В. А. Белый, окончательно решил судьбу композитора.

В 1935 году музыкальные рабфаки были ликвидированы, а одаренного студента перевели в музыкальное училище при Московской консерватории. С 1939 года Юдаков — студент композиторского факультета консерватории в классе выдающегося композитора и педагога Р. М. Глиэра. Замечательный педагог сыграл большую роль в формировании творческой индивидуальности начинающего композитора. А позднее, в 1951 году, семидесятишестилетнему учителю суждено было поздравить

своего ученика с присуждением ему высокой награды — Государственной премии СССР.

Ранние произведения Юдакова, его песни и романсы обнаруживают незаурядный талант, завоевывают широкое признание. Одно из таких произведений — романс на слова А. С. Пушкина в переводе на узбекский Миртемира «Не пой, красавица». Он был написан в 1937 году, к столетию со дня гибели великого поэта. В конкурсе на сочинение романсов на стихи Пушкина студент музыкального училища был удостоен первой премии. Об этой удаче молодого композитора писали газеты. Романс исполнялся в концертах наряду с произведениями маститых композиторов, вошел в репертуар многих узбекских мастеров пения. Знаменательно, что этот романс — один из первых в узбекской музыкальной литературе.

Moderato

Куй-ла-ма зо-ҳиб-жа-мол, менинг ол-дим-да.

В нем обнаруживаются черты зрелого, индивидуального стиля, покоряющего ярким мелодизмом и искренностью¹. Эти достоинства произведения юного компо-

¹ Великолепная пластика мелодической линии романса дала возможность его прочтения средствами хореографии. Так возникла новая интерпретация произведения — балетная сцена «Учрашув» («Встреча») в постановке народной артистки Союза ССР Галии Измайловой. В Венгрии произведение было исполнено Г. Маваевой и И. Юсуповым в вокальном сопровождении Т. Шарипова.

зителя отметит спустя сорок лет Ирина Архипова, председательствуя на VIII Всесоюзном конкурсе вокалистов имени М. И. Глинки в октябре 1977 года в Ташкенте. Вокальные сочинения С. Юдакова, в том числе и романс «Не пой, красавица», выдающаяся советская певица назвала превосходными, особо выделив имя композитора среди других авторов из Узбекистана¹.

Первый узбекский романс на пушкинские стихи — романс Юдакова «Не пой, красавица» — по сути открыл собой узбекскую пушкиниану. Вслед за ним появляется еще ряд романсов на стихи Пушкина: «Соловей», «На холмах Грузии», «Я здесь, Инезилья», «Мэри», «Ночной зефир», «Дон»². 7

Примечательно, что Юдаков использовал в своих романсах тексты Пушкина, которые и до него привлекали многих музыкантов. Романсы «Не пой, красавица», «На холмах Грузии», «Соловей» исполняются только на узбекском языке, так как написаны на стихи в свободном (а не эквиритмическом) переводе поэта Миртемира, а все остальные созданы на подлинные пушкинские стихи в эквиритмическом переводе на узбекский язык Гафура Гуляма.

Заметим, что наиболее известные романсы на слова Пушкина принадлежат перу и других композиторов Узбекистана — Г. Мушеля, В. Мейена, Б. Гиенко, Г. Сабитова. В прочтении стихов великого поэта они следуют в основном традициям русской вокальной лирики.

Романсы Юдакова — совершенно своеобразное явление в музыкально-профессиональном творчестве Узбекистана, характеризующееся оригинальным стилем, который выразился в сочетании национального колорита с общевосточными элементами, идущими от трактовки «ориентального» русской музыкальной школой. Такая

¹ Газета «Ташкентская правда», 28 октября 1977 года.

² Последние четыре романса С. Юдаков написал в 1949 году.

тенденция к интонационному синтезу станет закономерностью, стилистической приметой и будет проявляться не только в романсном творчестве.

В романсе «Не пой, красавица» композитор прибегает к вальсообразным ритмам. Позднее эти элементы в его вокальной музыке станут традицией. Зародившись в романсах, «вальсовость» проникнет во все жанры вокального творчества—песни, кантаты, оперу.

Жанр романса получит развитие в 40-е — 50-е годы, в русле общих тенденций музыкально-профессионального творчества в Узбекистане.

С. Юдаков постоянно верен восточной тематике. Он пишет песни «Таджикской девушке» и «У родника» на таджикские и азербайджанские тексты. За первую из них композитор удостоивается премии.

В 1939 году, к 15-летию Советского Узбекистана, Юдаков создал «Песню о счастье» для солиста, хора и симфонического оркестра. Произведение стало пробой композитора в жанре кантаты — жанре, который впоследствии займет одно из ведущих мест в его творчестве. Примечателен и жизнерадостный тон сочинения, столь типичный для эмоционального строя большинства произведений композитора.

Яркий талант дает возможность молодому автору показать свои ученические опусы. Уже в студенческие годы Юдаков дает первый творческий концерт совместно с начинавшим тогда А. Спадавеккиа.

Минуло еще два года, и студент третьего курса Московской консерватории С. Юдаков вместе с другими товарищами вынужден прервать учебу, вернуться в Ташкент. Великая Отечественная война открывает новую страницу в творческой биографии композитора: начинается самостоятельный путь музыканта, складывается его творческий почерк, и прежде всего умение живо откликаться на значительные события в жизни народа.



Военные годы определили тематику произведений Юдакова, преимущественно связанных с событиями грозного времени: музыкальная драма «Фарзанд» («Сын»), кантата «Победа», «оборонные» песни на стихи узбекских и таджикских поэтов.

Великая Отечественная война стала для узбекской музыки периодом мужания, поисков новых путей, формирования новых жанров. Особенно интенсивное развитие, что соотносится с общей направленностью музыкальных культур других национальных республик, полу-

С. Юдаков в 40-е годы.
часть в эти годы песенный жанр. Как свидетельствует музыковед, очевидец тех лет Т. С. Вызго «в 1941—1942 гг. песен создавалось так много, что в Союзе композиторов Узбекистана ежедневно устраивались прослушивания только что законченных произведений»¹. Это были т. н. «оборонные» песни, песни-боевики, которые писали преимущественно молодые узбекские композиторы — бывшие студенты Московской консерватории. В них нашел свое выражение патриотический подъем, вызванный героическими подвигами узбекского народа, вставшего вместе с народами-братьями на защиту своей Родины.

Заметим, что жанр узбекской советской массовой

¹ История узбекской советской музыки. Т. 1, Ташкент, 1972, с. 286.

песни начал зарождаться только в начале 40-х годов. И естественно, поэтому, что первые опыты были не всегда удачными. Композиторы зачастую не достигали в стилистике песен органического единства национального и традиций советской массовой песни.

Один из таких опытов — песня Юдакова «Жизнь за жизнь! Кровь за кровь!» на слова Т. Фаттаха. Мелодия песни целиком следует закономерностям песен русских авторов и национальное своеобразие ее весьма незначительно. В песне нет драматического накала эмоций, необходимого для передачи смысла стихов. Чувствуется, что композитору не близка эта сфера музыкального воплощения (драматические, трагедийные элементы появятся в его творчестве в произведениях 60-х годов). Ценность сочинения — в попытке обращения к массовой песне, в патриотическом отклике молодого автора.

Наибольший интерес представляет «Песня о Кучкаре Турдыеве»¹ на текст Саид-Назарова. В ней создается героический образ советского воина. Бодрый, жизнерадостный тонус музыки вполне соответствует тексту, в котором воспевается любовь народа к своему славному сыну. В кульминационный момент песни — «Тысячу раз мы славим героя Родины Кучкара» — вступает двухголосный хор. Эта кульминация — своего рода аудж², который несколько отличается от ауджей народных песен тем, что композитор идет по пути сравнительно медленного подхода к кульминации, тогда как народным песням присуще чаще всего скачкообразное «завоевание» нового регистра. На музыкальном языке и этой песни

¹ На конкурсе, проведенном командованием Туркестанского военного округа, за песню «Кучкар Турдыев» Юдаков удостоен второй премии. Три другие песни, представленные композитором на этот конкурс, получили похвальные призы.

² Аудж — развитое законченное мелодическое построение служащее кульминацией (или одной из кульминаций) песни.

сказывается влияние русской советской музыкальной культуры на молодых национальных композиторов.

В годы Великой Отечественной войны Юдаков обращается к распространенному в то время жанру частушки, способному воплотить разнохарактерные темы. В оригинальной задорной частушечно-хоровой песне Юдакова «Антифашистские частушки» говорится о великом советском народе, который победит врага. Обращает внимание в частушке необычная для узбекских хоровых песен фактура — партии сопрано и тенора играют роль органного пункта, между которыми проходит подвижная мелодия партии альты.

Песни, созданные в 40-х годах, позволяют определить характерное свойство музыки композитора, которая даже в годы войны сохраняла свой оптимистически-жизнерадостный дух.

Совершенствуя мастерство, композитор прибегает в те годы к освоению крупной формы, обращаясь к почти неизвестным в то время узбекской музыке профессиональным жанрам — кантате, струнному квартету. В 1945 году Юдаков поздравляет свой народ кантатой «Победа», проникнутой духом патриотизма. В одной из лучших частей ее — финальном хоре автору удалось найти мелодические обороты, интонационно связанные и с русской, и с узбекской музыкой. Наряду с «Фархад-строем» Г. Мушеля (1942) кантата — одно из первых произведений этого жанра.

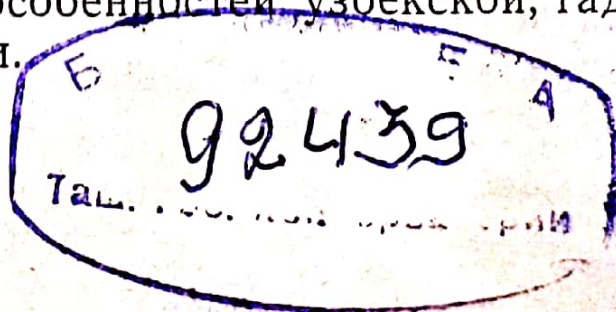
В те же годы Юдаков приступает к освоению нового в его творчестве жанра — струнного квартета. В 1944 году он создает детскую сюиту, состоящую из трех оригинальных пьес: «Сказка», «Колыбельная», «Танец». Первые две выделяются лирико-элегическим настроением, третья контрастирует им оживленно-подвижным характером. В пьесах нет фольклорных заимствований, и явно ощущается национальное своеобразие узбекского мелоса, его метро-ритмических и ладо-интонационных черт.

Автор широко использует темброво-красочные возможности струнного квартета, отличающиеся прежде всего красочно-инструментальным характером народной музыки (имитация звучания дойры остинатным пиццикато). Сюита Юдакова, первый опус композитора в этом жанре, также, как и ряд произведений других авторов (М. Бурханова, Г. Мушеля, И. Акбарова), прокладывает пути камерной ансамблевой музыки в Узбекистане.

Вторая сюита для струнного квартета, написанная в следующем году, свидетельствует о дальнейших шагах композитора в овладении квартетным письмом. Это проявилось прежде всего в более насыщенной для жанра фактуре. В то же время в форме целого Юдаков допускает композиционные просчеты, не преодолевая их до конца и в следующем опусе этого жанра. В «интонационном строе» сюиты ощущается близость скорее таджикскому мелосу.

Наиболее яркая — третья квартетная сюита (1949), в которой широко использованы темброво-красочные возможности струнного квартета. Композитор прибегает к подлинно-народным «цитатам», используя на этот раз уйгурский фольклор. Автор достигает здесь большого тематического единства благодаря более активным средствам развития и движению крупными «пластами». Более отточенной представляется и техника ансамблевого письма.

Квартетные сюиты Юдакова были заметным шагом в эволюции творчества композитора, значительным вкладом в формирование узбекской камерной музыки. Они знаменовали собой постепенное преодоление трудностей сочетания национально-специфических остинатных фигур и свободных форм полифонической техники, значительное приближение, исходя из интонационной природы различных музыкальных культур, к подлинному освоению фольклорных особенностей узбекской, таджикской и уйгурской музыки.



В годы войны (1941 — 1942), наряду с активизацией творческих сил, Сулейман Юдаков работает научным сотрудником в Институте искусствознания. В 1943 году, откликнувшись на приглашение соседней республики, молодой композитор из Узбекистана принимает пост художественного руководителя Таджикской государственной филармонии. Двухлетнее пребывание в Душанбе оставит значительный след в его творчестве.

Вторая половина 40-х годов характеризуется обращением композитора, в основном, к инструментальной музыке. Юдаков пишет произведения различных жанров, расширяя круг выразительных средств: «Восточная поэма» для скрипки с фортепиано, «Танцевальная сюита» для двух фортепиано, «Фантазия для скрипки, виолончели и фортепиано», «Торжественная увертюра» для симфонического оркестра. И во всех отчетливо и рельефно проявились индивидуальные стилистические черты композитора.

Став зачинателем ряда музыкально-профессиональных жанров в республике, он был первым и в жанре фортепианного дуэта. Написанная в 1948 году «Танцевальная сюита» для двух фортепиано явилась первым сочинением такого рода в Узбекистане. Высокие художественные достоинства сюиты, прежде всего, яркость тематического материала и богатые ансамблевые возможности сразу же привлекли к ней внимание лучших исполнителей. И не случайно среди первых интерпретаторов произведения оказались виднейшие в нашей стране пианисты А. и М. Готлиб. В Ташкенте сюиту исполнил впервые фортепианный дуэт А. Литвинова и Л. Шварц.

Музыкально-семантическое содержание сюиты определили составляющие ее жанрово-бытовые сцены из народной жизни: праздничное шествие, танцы. Отсюда

общий жизнерадостный колорит, где торжественные тона сменяются лирическими, празднично-танцевальными. Композиция сюиты трехчастна, каждая ее часть имеет программный подзаголовок: «Хорезмское праздничное шествие», «Азербайджанский лирический танец», «Ферганская пляска».

Allegro con fuoco

f
Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Andantino

mf

Andantino

p

mp



В основе контрастного сопоставления лежат два принципа: жанрово-темповый и национально-интонационный. Первый выражен в характерном для образно-ассоциативного мышления композитора сочетании маршевых и танцевальных элементов (танец-шествие, лирический танец, пляска). Второй основан на национально-определенных тематических элементах каждой части, исходя из их конкретного программного названия. Эти отдельные элементы, правда, сглажены общеориентальным контуром всего сочинения.

Творческий метод обращения композитора к фольклорному материалу различен. В первой части Юдаков использовал подлинно-народную мелодию («Норим-норим»), в двух других он лишь опирается на отдельные интонационные особенности того или иного музыкального фольклора.

«Танцевальная сюита» представляет собой единую стройную композицию. Такое единство циклу придают родство национально-характерных элементов каждой части (две узбекские, одна из которых локально-специфическая хорезмская родственна азербайджанской) и общевосточный колорит произведения. Этот интереснейший опус фортепианного ансамбля постоянно привлекает к себе музыкантов, составляя репертуар многих дуэтов в республике и за ее пределами.

Интересна, написанная в жанре камерно-инструментального ансамбля, «Восточная поэма» для скрипки и фортепиано (1946). Одно из первых произведений по-

добного жанра в узбекской музыкальной литературе, она, тем не менее, наиболее часто исполняема. Не вызывает сомнений ее общевосточный характер, выдержанный в духе традиций русской школы.



В интонационном отношении она как бы «соткана» из элементов различных восточных музыкальных культур. В сочинении в яркой степени проявились черты, присущие уже зрелому композитору: его мелодическая щедрость, колористичность гармонического языка (с использованием характерных аккордов доминантовой группы с пониженной альтерацией), чувство формы миниатюры. Концертный «план», умелое использование фактуры скрипичной партии надолго вписали «Восточную поэму» Юдакова в репертуар мастеров смычка.

Самобытными чертами отмечено и первое симфоническое произведение композитора «Торжественная увертюра» (1949). В этом сочинении также определилось основное направление жанра в творчестве Юдакова — празднично-жизнеутверждающая концепция с победно-апофеозным итогом развития. Соответствует общей направленности и тематизм увертюры, построенный на взаимодействии типичных для композитора маршевых и танцевальных образов.

Как видим, уже в ранний период творчества композитора в достаточной мере выявились стилистические

черты его почерка, наметились основные жанровые направления, которые получают в дальнейшем свое развитие.

50-е годы, вплоть до создания в 1958 году оперы «Проделки Майсары», знаменуют новый этап в творческой биографии композитора — своего рода «подготовительный» период к написанию оперы. К опере композитор пришел, имея большой опыт работы над всеми ее компонентами, начиная от сольных вокальных миниатюр и кончая музыкой для театра. В эти годы творческого восхождения идет интенсивная работа во многих жанрах. Обилие песен и романсов, вокально-симфонических и сценических произведений свидетельствует о пробе пера в новом жанре, о расширении творческих возможностей С. Юдакова.

В первой половине 50-х годов композитор обращается к музыке для театра — пишет музыкальную комедию «Светлый путь», музыку к спектаклям «Шелковое сюзане», «Дочь Ганга»¹. Заметим, что два сценических произведения Юдакова — «Светлый путь» и «Шелковое сюзане» — музыкальные комедии.

«Светлый путь» (постановка Р. Хамраева) повествует о нерушимой дружбе молодежи разных стран. Эта тема — одна из ведущих в творчестве Юдакова.

Актуально, современно и «Шелковое сюзане». В спектакле раскрывается тема освоения Голодной степи,

¹ Музыкальную комедию «Светлый путь» (по пьесе Р. Хамраева и М. Мелкумова) Юдаков создает для музыкально-драматического театра им. Мукими (1951); музыку к комедии А. Каххара «Шелковое сюзане» — для театра им. Моссовета (1951) и русского драматического театра им. Горького в Ташкенте (1952); музыку к спектаклю «Дочь Ганга» по роману Р. Тагора «Крушение» — для театра им. Хамзы (1956). Позднее, в 1963 году, композитор (в соавторстве с Б. Зейдманом и Ю. Раджаби) пишет еще одну музыкальную комедию по пьесе Х. Гуляма «Сын женится» («Женитьба сына»).

превращения ее в цветущий, солнечный край. В центре событий образ труженика, одержимого стремлением к созидательному труду. Главный акцент — в показе того, как в процессе преобразования природы меняется и психология людей, которые постепенно освобождаются от пережитков прошлого.

Поставленная впервые в драматическом театре имени Моссовета, пьеса затем увидела свет рампы многих театров Союза и стран народной демократии. Такому успеху в немалой степени способствовала талантливая музыка С. Юдакова. При подготовке спектакля на московской сцене между композитором из Узбекистана и постановочным коллективом установился тесный творческий контакт, автор музыки лично руководил оркестровыми репетициями и музыкальными занятиями с артистами — исполнителями ролей.

«Дочь Ганга» — произведение, которое выпадает по своему эмоциональному тону из серии спектаклей, полных юмора, жизнерадостного оптимизма. Поставленный на сцене Академического театра им. Хамзы, спектакль стал одним из первых опытов театральной инсценировки произведения Р. Тагора в Узбекистане. И опыт этот нужно признать удачным: в совместной работе режиссера-постановщика А. Гинзбурга и композитора С. Юдакова было найдено интересное решение музыкального оформления постановки.

Драматический спектакль «Дочь Ганга» по роману Р. Тагора «Крушение» с социально-обнаженной остротой критикует нормы феодальной морали общества. В пьесе противопоставляются старый жизненный уклад в бенгальской семье и новый взгляд на семейные устои. Конфликт решается ломкой традиционных догм, отвечающей демократическим веяниям в широких кругах индийской интеллигенции того времени.

Примером наиболее глубокого проникновения музыки в сложную ткань происходящих на сцене событий служат

оркестровые эпизоды, выступающие в качестве эмоционально-психологического подтекста драмы.

Создавая локальный колорит спектакля, С. Юдаков не ставил своей задачей претворить в музыке подлинно индийские напевы. Долгое время вслушиваясь и изучая мелодии Индии, композитор написал оригинальную музыку, близкую по своему образно-интонационному строю, оркестровому звучанию к индийской. Автор музыки использовал средства симфонического оркестра и ряда узбекских народных инструментов для отражения специфического звучания народного индийского инструментария.

В работе над спектаклем постановочный коллектив испытывал немалые трудности в интерпретации местного колорита, и успешно их преодолевал. Артистка театра имени Хамзы Ирода Алиева, первая исполнительница роли Комолы, рассказывала: «Мы много работали над спектаклем. И прежде всего потому, что в ответственном деле нами двигало глубокое уважение к дружественному индийскому народу». О том, что обусловило удачное решение спектакля, хорошо сказал режиссер-постановщик, заслуженный артист Узбекской ССР Александр Осипович Гинзбург: «Самое главное — нам оказался близок мир светлых чувств и мыслей героев Рабиндраната Тагора».

Определенной программной направленностью характеризуется симфоническое творчество композитора в эти годы: он создал светлые, жизнерадостные по колориту «Хорезмское праздничное шествие» (1951) и «Молодежную поэму» (1954).

«Хорезмское праздничное шествие» — одно из сравнительно ранних сочинений, написанных Юдаковым в симфоническом жанре. Но в нем уже определились характерные черты стиля композитора — оптимистическое мироощущение, яркая эмоциональность и конкретность образов, колористичность музыкального языка. В основе



Декада узбекской литературы и искусства в Москве (1951).
Слева направо: В. Фере, С. Юдаков, М. Ашрафи, С. Василенко,
Х. Насырова, Р. Глиэр, М. Гнесин, В. Власов, К. Яшен.

эмоционально-образного принципа этого одностороннего программного симфонического произведения лежит картинность. Отсюда и особенности музыкальной драматургии, лишенной сквозного развития, конфликтных моментов (она подчинена принципу сопоставления жанрово-бытовых картин). В «Хорезмском праздничном шествии» композитор стремился воплотить образы широкого массового плана. В центре произведения — образ народа, радующегося, торжествующего, энергичного и задорного. Для воплощения своего замысла Юдаков воспользовался танцевально-маршевыми интонациями (в крайних

частях) в сочетании с песенно-лирическими (средняя часть).

Национальный характер сочинения заключается в максимальном приближении его к узбекскому фольклору (использована хорезмская народная песня «Норим-норим»). Взяв за основу крайних частей произведения эту танцевальную мелодию, Юдаков создал красочную симфоническую картину, в которой национальный образ приобрел более широкий обобщенный смысл. Обращение композитора к народной песне усилило национальную определенность, реалистическую достоверность.

О ярком национальном колорите «Шествия» свидетельствует каждый штрих ладо-интонационного, метроритмического строя, красочно-тембровой палитры.

Концепции сочинения, выраженной в контрастном сопоставлении картин массового торжественного шествия и лирических «зарисовок» в общем праздничном потоке, соответствует в значительной мере оркестровое письмо. Массивности звучания крайних частей (сложной трехчастной формы) противопоставляется прозрачная звукопись средней части. О пристрастии композитора к сочности звукового колорита, солнечности красок свидетельствует включение в партитуру арфы и ксилофона, добавление к парному составу деревянных флейты-пикколо.

«Хорезмское праздничное шествие» впервые исполнил в сентябре 1952 года оркестр Узбекской государственной филармонии под управлением А. Ф. Козловского, и вот уже четверть века оригинальному произведению сопутствует восторженный прием публики. В июле 1976 года «Шествие» с успехом представляло современное музыкальное искусство Узбекистана на проводимом Государственным центральным музеем музыкальной культуры имени М. И. Глинки цикле вечеров знакомства с лучшими произведениями композиторов страны.

«Молодежная поэма» С. Юдакова выделяется среди других симфонических поэм на молодежную тематику композиторов Узбекистана. В ней, как и в «Шествии», отмечается рельефность тематизма, приподнятая эмоциональность и яркий национальный колорит. Как верно замечает В. Виноградов, «... основные музыкальные образы сочинения полны жизни, оптимизма; характерная гармоническая терпкость напоминает об органичных влияниях А. Хачатуряна»¹. Произведение вызывает интерес, хотя не лишено недостатков. Наиболее значительный — композиционный просчет, встречавшийся еще в симфонических и камерно-инструментальных сочинениях 40-х годов. Он станет и в дальнейшем «уязвимым местом» большинства симфонических партитур композитора.

Юдаков творит в различных жанрах. Его творческие интересы отличаются разнообразием и широтой. Вместе с тем чувствуется определенная устремленность — преобладание произведений, связанных со словом — песни и романсы, хоры, кантаты, опера. Вокальная музыка, по-видимому, наиболее близкая сфера композитора. Именно здесь больше всего концентрируются его главные интересы, его пытливые искания. Именно здесь он разговаривает со своим современником, воспевает любовь, радость труда, призывает к миру и дружбе народов, к борьбе за справедливость.

Воспевание жизни, дружбы, любви к Родине, радость созидания — руководящая поэтическая идея большинства вокальных сочинений С. Юдакова. Произведения его насыщены созвучным нашей эпохе содержанием идей гражданственности и патриотизма. Примером тому — яркие произведения кантатного жанра «Мирзачуль»

¹ Виноградов В. В Узбекистане. «Советская музыка», 1956, № 3, с. 68.

(на стихи Г. Гуляма, 1950) и «Моя Родина» (на стихи Т. Тулы, 1957).

Узбекская кантата, как мы уже говорили, родилась в годы Великой Отечественной войны, но формировалась и развивалась в послевоенные годы, в общем русле развития советского музыкального искусства. Как отмечает А. Сохор¹, «на одно из главнейших мест в вокально-симфоническом творчестве 1948-1955 годов выдвинулись приветственные кантаты». Это «Кантата о Родине» А. Арутюняна, «Песнь о лесах» и «Над Родиной нашей солнце сияет» Д. Шостаковича, «День моей Родины» А. Мачавариани, «Славься, Отчизна моя» Г. Жуковского и другие. Список дополняют оба произведения Юдакова, которым свойственны общие черты: нет последовательно развивающихся и драматически насыщенных сюжетов, конкретных героев и контрастных образов; много частей декларативного характера.

В вокально-симфонической сюите «Мирзачуль» С. Юдаков обращается к теме освоения узбекским народом Голодной степи. Художник стремится опоэтизировать жизнь. В будничном чувствует пафос, находит возвышенное. Каждая из шести частей цикла воспеваает радость новой жизни, излучает яркий свет оптимизма, бодрости, веселья. Крайние части выражают в основном героические эмоции, тогда как средние — более мягкие, лирические и танцевальные. Вот как К. Саква объясняет поэтически-образную программу произведения: «В простых, непритязательных, полных радости, мелодически обаятельных, стремительных песнях композитор разворачивает перед слушателем увлекательную повесть о Мирзачуле. Долгие годы оставалась бесплодной палимая зноем, безводная мирзачульская степь. Советские люди подвели в Мирзачуль воды Сыр-

¹ Сохор А. Вокально-симфонические жанры в советской музыке. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. II, Л., 1963, с. 42.

дары, и неузнаваемой стала мертвая пустыня. Там, где не росла трава, благоухают пышные цветы, зреют плоды, «белым золотом» покрыты поля. Веселые песни звенят в кишлаках. С радостью собирают мирзачульцы урожай для любимой Родины, чтобы краше была жизнь, чтобы счастье царило в каждом доме, в каждой семье»¹.

«Мирзачуль» композитор назвал вокально-симфонической сьютой, определив тем самым жанровые признаки произведения как цикла самостоятельных пьес, объединенных общим программным замыслом. Цельный по форме «Мирзачуль», однако, приближается к жанру кантаты (его так и относят к этому жанру). Основную идейную нагрузку несут крайние части (первая и шестая), сходные по тематизму и эмоционально-смысловой направленности. Эти героического характера части окаймляют произведение и делают контраст среди частей более рельефным:

I часть	— II часть	— III часть	— IV часть	— V часть	— VI часть
(хор)	(хор и со-	(солист)	(хор)	(солисты)	(хор)
Героический марш	лист)	лирико-танцевальные	эпизоды	Героический марш	

Кантата-сюита открывается «Маршем мирзачульских комсомольцев» волевого, жизнеутверждающего характера. В тематизме второй части «Расцветай, Мирзачуль!» ярко выражено лирико-танцевальное начало. То же сочетание танцевальности и лирической напевности в теме третьей части «Родина наша». Образ радостного труда создается и в оживленной, танцевальной «Песне сборщиков хлопка». В динамичных переключках хоровых групп (использование традиционного жанра

¹ Саква К. Узбекская симфоническая музыка. «Советское искусство», 1951, 24 ноября.

Музыкальный фрагмент с вокальными партиями и фортепиано. Текст песни:

Бе- лый хло- пок наш рас- крыл- ся!
 То- то де- ла ру- . кам! То- то де- ла всем нам!

ляпар)¹ слышится задорный, звонкий голос советской молодежи, строящей новую жизнь.

Создавая образ, рожденный новой эпохой, Юдаков творчески развивает традиции Шостаковича и Арутюняна, заложенные в кантатах «Песня о лесах» и «Кантата о Родине». Невольно вспоминаются слова Б. Ярустовского об одной части «Кантаты о Родине» А. Арутюняна, которая называется «Торжество труда»: «Разве это не пример того, как на основе народных ашугских традиций, благодаря более активной метро-ритмике, может быть создан могучий в своей динамике, глубоко современный образ социалистического труда?»². С полным правом это высказывание можно отнести к «Песне труда» из «Мирзачуля».

В последних двух частях «Мирзачуля» — «На празднестве в Мирзачуле» и «Слава» — композитор находится все в той же сфере лирико-танцевальных и героических образов и чувств.

¹ Подмечено В. Виноградовым в статье «Творчество композиторов республик Средней Азии и Казахстана». Сб. «Советская музыка». Теоретические и критические статьи. М., 1954, с. 474.

² Ярустовский Б. Оперный динамизм? Да! Но какой? «Советская музыка», 1959, № 11, с. 15.

Allegro moderato

Баритон

Кто срав-нит-ся с на-ми по-ром, лег-ким ста-ном, эй ё-рей?

Это дает нам право еще раз утверждать: Сулейман Юдаков — художник жизнелюбивых тонов, оптимистического мироощущения.

За вокально-симфоническую сюиту «Мирзачуль» автору в 1951 году была присуждена Государственная премия СССР. С высокой наградой Юдакова поздравили секретариат Союза композиторов СССР во главе с Т. Хренниковым, ведущие композиторы братских республик.

Кантату «Моя Родина» Юдаков также посвящает раскрытию светлых радостных и торжественных сторон нашей жизни. Подтверждение этому — тематизм всего произведения. Первая часть—«Иду по стране родной»¹—

Moderato

Ты му-жа-ла в тяж-ких бе-дах. Ты це-тешь день за днем.

¹ Названия частей кантаты приводятся по клавиру, изданному в 1970 году в Москве издательством «Советский композитор».

энергичный, чеканный, собранный как бы в своем воле-
вом усилении марш-гимн, ассоциирующийся с уверенной
поступью новой жизни.

Во второй части — «Праздник урожая» — ярко вы-
ражено танцевальное начало, причем подчеркивается
дух массовости.

C. mf

А.
Ты, ре-ка, зве-нишь, как пес-ня, ты, ре-ка, ши-ро-ка.

Т.

Б.

Третья часть — «Город родной» — напевный вальс,
лирическое высказывание.

Tempo di valse Баритон (или меццо-сопрано)

Го-род род-ной, го-род ге-рой, э-то те-бе

пес-ня мо-я. Вновь ты как сад ю-ной вес-ной,

Финальная четвертая часть — «Партии слава!» —
возвращает нас к динамике первых двух частей. Вновь,
как и в первой части, звучит энергичный, торжествен-
ный марш.

I часть (хор) героичес- кий марш	— II часть (хор) лирико-танцевальные	— III часть (солист с хо- ром) эпизоды	— IV часть (хор) героический марш
---	--	---	--

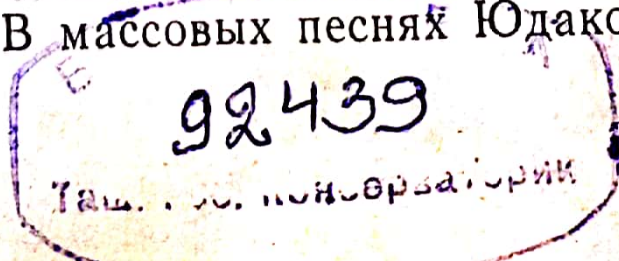
В драматургии кантаты «Моя Родина», как и в «Мир-
зачуле», что наглядно видно из соотношения тематизма

частей, нет конфликтного начала. Приподнятый тон характерен для обоих сочинений. Если в центре идейного содержания кантаты-сюиты «Мирзачуль» — прославление героического труда народа, то в основе кантаты «Моя Родина» — слава Отчизне. Видимо, этим объясняется различие жанрового решения обоих сочинений. В прославлении Отчизны композитор опирается преимущественно на общепринятые традиции, не находя в национальном фольклоре народно-жанровых прототипов. Показывая героизм труда, автор обращается к бытовым народно-песенным жанрам — ляпару, ялла, находя в них динамику и идентичность образно-эмоциональных характеристик.

Особое место в творчестве С. Юдакова занимает песня. Она сопутствует композитору на всем его творческом пути, являясь своего рода музыкальным дневником автора. Песни и романсы юношеских лет, песни времен Отечественной войны, песни о мире, Родине, партии, лирические, детские песни — композитор создал свыше шестидесяти песен и романсов, в которых представлен большой мир музыкальных образов. С. Юдаков откликается песней буквально на каждое значительное событие в жизни республики. Его песни шагают вместе с народом, они в его истории, они с ним сегодня в трудовых, героических буднях.

Много песен посвятил Юдаков детям и юношеству. Среди детских — известностью пользуются «Боевые ребята», «Детская хороводная», «Наш сад», «Родина», хор из поэмы «Памяти В. И. Ленина» — «Ленину рахмат!». В детском хоре композитор осмелился дать сопровождение, не поддерживающее голос. Для воссоздания детского колорита в оркестре дана звукопись барабанной дроби.

«Писать для молодежи — мой долг, — говорит композитор. — Для нее хочется и необходимо создавать хорошие, яркие песни». В массовых песнях Юдакова чув-



ствуется душевная молодость, тонкое ощущение пульса времени. Главное их качество — бодрость и оптимистичность. Мастер массовых музыкальных жанров, Юдаков приобрел широкую известность как автор замечательных жизнерадостных песен.

В вокальной линии песен находят отзвук современная речь, трудовые и танцевальные ритмы. Среди «песен молодости» хочется назвать лирические вальсы — «Песню о Ташкенте» (кантата «Моя Родина») и «Карнавальный вальс», песни-гимны — «Родной Узбекистан» и «Партии слава!» (кантата «Моя Родина»), торжественные марши — «Молодежную песню о партии», «Марш защитников мира», «Комсомольский марш». Разные по характеру, все они — песни наших дней.

«Карнавальный вальс» (на слова Тураба Тулы) был написан к ситцевому карнавалу, проходившему в Ташкенте в 1956 году. Созданная как бы «на случай», песня Юдакова вышла далеко за узкие рамки своей предназначенности. Она репертуарна и по сей день, сопровождает праздники. Лирическая мелодия «Карнавального вальса» повседневно предшествует передачам Ташкентской студии телевидения¹.

Allegro

С пес- ня- ми в парк ве- чер во- шел,
мно- го дру-зей ю- ных при- вел

¹ Мелодическая броскость музыки С. Юдакова послужила причиной того, что не только интонации этой песни стали музыкальными позывными Узбекского телевидения, композитор — автор музыкальных позывных ряда телепередач.

И это не только музыкальные позывные. Лирически-распевная, «парящая» мелодия стала для слушателей символом Ташкента, родного Узбекистана, цветущего солнечного края.

Достоинства песни не только в ее популярности. «Карнавальный вальс» Юдакова — этапное произведение в истории развития песенного жанра в Узбекистане. Он открыл собой серию лирических песен-вальсов разных авторов, и (по справедливому замечанию музыковеда С. Вахидова) «явился ярким предвестником одной из важных областей узбекской профессиональной музыки — музыки эстрадной»¹.

Большой популярностью пользуется и песня «Родной Узбекистан» (на слова Аскада Мухтара), воплотившая всю любовь, всю восторженность чувства композитора к родной земле, родному краю. И народ ответил своему певцу щедрой взаимностью. Песня звучит в эфире, на праздниках песен и в учебных классах, но всегда неизменно — в торжественные минуты как выражение национального пафоса, ликования.

Основное содержание песни — прославление Узбекистана, «края цветущих долин вечной весны, необъятного цветника нашей страны». В трактовке темы композитор прибегает к довольно неожиданному художественному решению, выразившемуся в синтезе двух начал — совмещению одухотворенно-лирической мелодии и моторно-танцевального аккомпанемента. Такая двуплановость придает песне особую динамичность, современность.

В «Родном Узбекистане» явно ощущается влияние советской массовой песни, сказавшееся прежде всего в отдельных оборотах, ритмической четкости мелодии.

Вместе с тем, песня окрашена в ярко национальный колорит, который ощущается в привычных для слуха

¹ Вахидов С. Узбекская советская песня. Ташкент, 1976, с. 114.

Allegro moderato



Край цве-ту- ших до- лий, веч- ной вес- ны, ме- обь- ят-
ный цвет-ник на- шей стра- ны, бе- ло- е зо- ло- то
да- рит зем- ля, шед- ро со- гре- та- я солн- цем Крем- ля.

интонациях, в характерном сопровождении, напоминающем ансамбль народных инструментов, — дутара и дойры.

Allegro moderato



tr

Примечательно, что песня Юдакова открыла в узбекской музыкальной литературе новую разновидность патриотических песен. По своей стилистике это лирическая песня-гимн, искусно отразившая черты народного лирико-игрового жанра кошук. И думается, прав С. Вахидов, отметивший огромное влияние песни на развитие песенного искусства в республике. Интонационные «круги», расходившиеся от «Родного Узбекистана», вызвали к жизни, — замечает музыковед, — «множество песен патриотического характера, представляющих собой (за исключением нескольких песен — В. П.) по сути ее стилистические варианты»¹.

¹ Вахидов С. Узбекская советская песня. Ташкент, 1976, с. 94.

Высокие вокальные достоинства песни оценены и представителями других национальных культур. «Родной Узбекистан» с успехом исполняется в братских республиках, в том числе и в прославленной певческим искусством, поющей Эстонии. Об этом сообщала в письме композитору певица Агнес Трейер-Коммисаар. Песня не только вошла, но и стала украшением сборника песен композиторов Узбекистана, изданного на Украине.

Оригинальное претворение получает тема Родины в «Застольной» (на слова Гафура Гуляма). Опираясь на народные образцы песен лирико-игрового плана, композитор создает великолепную, свежую в интонационном отношении, динамичную современную застольную, в которой славит Родину, дружбу народов, партию.

Среди молодежных песен-маршей самая яркая в мелодическом отношении, а потому и самая распространенная — «Молодежная песня о партии» (на слова Аскада Мухтара), предназначенная для солиста и четырехголосного хора.

Горжественно
solo

Ты нам ю-ность да-ла, ты нас к це-ли ве-дешь. Нас ве-дешь!

Хор

solo

Ты серд-ца нам за-жгла свет-лой мыс-ли ог-нем. Да, ог-нем!

Хор

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music. The first staff is marked 'Горжественно solo' and contains the lyrics 'Ты нам ю-ность да-ла, ты нас к це-ли ве-дешь. Нас ве-дешь!'. The second staff is marked 'solo' and contains the lyrics 'Ты серд-ца нам за-жгла свет-лой мыс-ли ог-нем. Да, ог-нем!'. Above the second staff, the word 'Хор' (Chorus) is written, indicating that the final part of the melody is for a chorus.

Ритмически чеканная, собранная в своем устремлении, она звучит как гимн, клятва верности молодежи партии. С. Юдаков умело пользуется выразительными средствами многоголосия и органически сочетает их с традиционными особенностями узбекского музыкального фольклора. В песне претворяется и жанровый синтез, выразившийся в слиянии черт революционной песни-

марша, советской массовой песни с народным лирическим жанром ашуля.

В песне этого же жанра — «Марше защитников мира» (на слова Тимура Фаттаха) нашла отражение одна из ведущих тем в творчестве композиторов Узбекистана — тема борьбы за мир.

С. Юдаков писал песни и пропагандировал этот жанр в печати. В проблемной статье «Песня и жизнь»¹ он горячо приветствовал сам факт необычности, новизны массового хорового народного пения в Средней Азии, дал всесторонний анализ современному песнетворчеству в Узбекистане.

Значительную область вокального творчества композитора составляет лирика: романсы на стихи А. С. Пушкина, о которых уже говорилось, и великолепные таджикские песни и романсы. Обращение к таджикской сфере в вокальном творчестве — характерная стилистическая тенденция в искусстве узбекских композиторов. Песни и романсы в таджикском стиле пишут многие композиторы Узбекистана: М. Бурханов, М. Левиев, М. Ашрафи и другие. Особое место среди них занимает С. Юдаков — он связал свои творческие планы с таджикской музыкой.

Стимулом для контактов с музыкальной культурой братской республики послужило пребывание композитора в 1943 — 1946 годах в Таджикистане. Но еще раньше, в поисках своего стиля, в одной из «оборонных» песен («Братья» — «Бародарон») Юдаков опирается на таджикскую интонационную основу. И именно эта песня, по свидетельству музыковеда З. Таджиковой, впервые принесла узбекскому композитору известность в Таджикистане. В дальнейшем мелодия песни была положена в основу Гимна Таджикской ССР, автор которого С. Юдаков.

К таджикским песням и романсам композитор обра-

¹ «Правда Востока» от 15 мая 1955 года.

щается в сороковые-пятидесятые годы, используя стихи известных таджикских поэтов Лахути, Турсун-заде, Миршакара, Юсуфи. В основе этих вокальных миниатюр — любовно-лирическая тематика, о чем свидетельствуют их названия: «О, любимый, пой», «Мой друг», «О, девушка», «Образ твой», «Песня ожидания», «Довольно», «О, сердце», «Возлюбленная» и другие.

Мелодический язык романсов удивительно своеобразен и отличен присущими Юдакову стилевыми особенностями, исходящими из сочетания свойств узбекской и таджикской музыки. Их стилистическая примета — специфический ход на увеличенную секунду, характерный для музыки горного Памира.

Метро-ритмические свойства песен и романсов также являются собой пример синтеза национальных культур. Это переменные метры, разнообразные в характерных сочетаниях из двух-трех-четырёх-шестидольных размеров. О принадлежности песен и романсов двум культурам говорят самобытные синкопированные рисунки, а о специфическом ладовом мышлении — обращение композитора к «двойственному» ладу, характерному для памирского фольклора. В большинстве лирических опусов отмечается взаимопроникновение ладов, свойственное музыке и таджиков, и узбеков. В гармоническом сопровождении песен и романсов также общая для двух культур особенность — тяготение к кварто-квинтовой структуре аккордов, заимствованных из опыта таджикских и узбекских народных исполнителей-инструменталистов.

Интересным примером творческого преломления традиций таджикской вокальной лирики в сочетании с узбекскими песенными традициями может служить романс «Довольно» («Зачем заносишь меч?»), написанный Юдаковым на одну из газелей на таджикском языке А. Навои (1948) и ярко отразивший отмеченные выше стилистические черты¹. Произведение несколько выпа-

¹ См. об этом в статьях Н. Бордюг, З. Каримовой и Т. Вызго.

дает из общей любовно-лирической направленности таджикских опусов. Глубоко философского содержания, романс выдержан в необычной для автора декламационно-речитативной манере (в момент кульминации — в конце романса — пение переходит в декламацию). Эпический характер, широкие конструктивные очертания в известной мере приближают романс к вокально-инструментальной поэме. Классический образец восточной лирики, романс «Довольно» занял прочное место в репертуаре виднейших певцов.

Известный успех выпал и на долю других таджикских вокальных миниатюр. Песня Юдакова «О, девушка» (на слова М. Турсун-заде) в исполнении двадцатитысячного хора явилась украшением первого в Таджикской республике Праздника песни. Запомнившаяся в оригинальном исполнении Мухаббат Шамаевой «Шугнанка» (на слова М. Миршакара) стала подлинно народной. Не зная автора, ее поют жители памирских гор. Романс «Образ твой» (на слова А. Лахути) вошел в сборник романсов советских композиторов (выпуск 5), изданный в Москве в издательстве «Советский композитор».

Вокальные миниатюры С. Юдакова своеобразны, мелодически яркие, напевны. Благодаря этим качествам легко узнается автор песен. Они всегда образные, удивительно светлы по характеру, лирические и в то же время массовые. Невольно вспоминаешь творчество И. Дунаевского. Благодаря меткости интонаций массовые песни Юдакова легко и быстро подхватываются народом. Так воспринимались в свое время новые песни Дунаевского. И прав, думается, был председатель правления Союза композиторов Узбекистана А. Х. Джаббаров, когда на одном из пленумов правления назвал Сулеймана Юдакова одним из лучших композиторов-песенников республики, создающих крылатые песни.

Самобытные черты творчества композитора Юдакова проявились впервые в вокальной музыке. И многое из

того, что достигнуто в опере «Проделки Майсары», родилось в музыке вокальных миниатюр. В этом есть своя закономерность. Вспомним, что говорит о подобной взаимосвязи Б. Ярустовский: «Характерно, что прежде, чем начать писать «Ивана Сусанина», Глинка создал целую серию романсов, в которых дал музыкальные зарисовки различных чувств русского человека — грусти, решимости, радости, добродушия»¹.

В самом деле, проследивая хронологически творчество Юдакова, замечаешь, что в 40-х — 50-х годах, вплоть до создания оперы, композитор постоянно пишет вокальные произведения (на этот период приходится большая их часть). В работе над песней оттачиваются интонации, выявляются определенные склонности. Композитор-песенник в основном ярко оптимистического плана, Юдаков, естественно, содержал в себе потенциальные возможности автора комической оперы.

Общительность мелодизма, чуткость в передаче радостных и лирических настроений, природное чувство юмора, мастерское владение комедийно-сатирическими средствами, нашедшие преломление в опере, — все эти качества создают предпосылки для создания композитором и оперетты. И абсолютно прав музыковед В. Савранский, который писал на страницах «Вечернего Ташкента» о том, что «такой талантливый музыкант, как Сулейман Юдаков, мог бы стяжать себе славу «короля узбекской оперетты».

Опера «Проделки Майсары» — одно из самых замечательных сочинений С. Юдакова, и в то же время этапное в истории музыкально-сценического искусства Узбекистана. Это первая узбекская комическая опера, историческое значение которой для национальной музыкальной культуры сравнимо с первенцами нацио-

¹ Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М., 1952, с. 30.

нальных комических опер «Аршин мал алан» Уз. Гаджибекова — для азербайджанской, «Кето и Котэ» В. Долидзе — для грузинской культуры и другими.

Еще ни одна узбекская опера не вызвала такого общественного резонанса и художественного интереса, как «Проделки Майсары». Как писал через пять лет после премьеры журнал «Советская музыка», «Майсара» внесла значительный вклад в освоение оперного жанра¹. Узбекская опера была названа тогда в ряду современных произведений, ставших классическими, — «Дуэнья» Прокофьева, «Мать» Хренникова, «Овод» Спадавеккиа и других. А вот что писала «Правда» по случаю показа «Майсары» на сцене Большого театра в дни Декады узбекской литературы и искусства в Москве: «Первая национальная узбекская комическая опера, являясь вкладом в репертуар советского музыкального театра, бесспорно, найдет свое место и на других сценах страны...»²

Богатая сценическая биография оперы «Проделки Майсары» наилучшим образом подтвердила как это пророческое высказывание, так и крылатые асафьевские слова: «Оперу защищает жизнь...» Но прежде, чем говорить о постановках оперы в нашей стране и за рубежом, остановимся на истории создания произведения.

История создания оперы представляет интерес в первую очередь потому, что она освещает рождение нового, комического жанра в музыкально-театральном искусстве Узбекистана.

Тот факт, что автор этой оперы — С. Юдаков, постоянно склонный к юмору, и творчеству которого свойствен ярчайший оптимизм, вполне естественен и закономерен.

Природное чувство юмора — одно из ярких и неповторимых качеств индивидуальности С. Юдакова. В

¹ «Советская музыка», 1964, № 5, с. 29.

² Грошева Е. Народная комическая опера. «Правда», 1959, 21 февраля.

разговоре с композитором вы всегда ощутите быструю реакцию в виде шутки. Даже в официальных высказываниях, выступлениях Юдакова сквозит это редкое человеческое обаяние.

Чтобы в какой-то мере ощутить остроту и меткость юмора Юдакова, приведу лишь одно его высказывание. Выступая на пленуме правления Союза композиторов Узбекистана, он заметил по поводу до сих пор несостоявшейся постановки балета «Юность Насреддина»: «Не знаю, будет ли когда-нибудь юбилей Ходжи Насреддина? Может быть, тогда этот балет появится на сцене..»

Чувство юмора — характерная стилистическая черта Юдакова как художника. Без преувеличения можно сказать, что среди композиторов Узбекистана он — один из наиболее ярких мастеров комедийно-сатирического жанра.

Как же возникла у композитора мысль написать комическую оперу, почему его выбор пал на пьесу Хамзы? На эти вопросы отвечает автор: «Мысль создать комическую оперу не покидала меня несколько лет, пока продолжались поиски подходящего сюжета. Пришлось пересмотреть и перечитать немало литературных произведений. Наконец, мое внимание привлекла комедия Хамзы «Прежние казии, или Прodelки Майсары». Это идейное высокохудожественное произведение выдающегося узбекского поэта и драматурга не раз ставилось на сценах драматических театров, с успехом принималось зрителями. Тесно связанная с комедийно-сатирическими традициями узбекского народного театра, пьеса открывает перед композитором богатые возможности для создания национальной комической оперы».

К написанию отдельных номеров оперы С. Юдаков приступил еще в период работы либреттистов над сценарием. Либретто не было готово, а у композитора уже вырисовывался лирический стержень 1 акта (ария Ойхон, песня Чубона, дуэты Ойхон и Чубона). Завершив

I акт, Юдаков представил его на прослушивание в театр имени А. Навои. Музыка и драматургический замысел встретили одобрение, укрепившее композитора в его намерении работать над задуманной комической оперой. По свидетельству автора, воодушевившись занимательной интригой пьесы, он с огромным творческим увлечением работал иногда по 14-15 часов в сутки. Окончательный вариант либретто возник в результате совместной работы. Композитору пришлось сделать немало изменений, в основном в III акте.

С. Юдаков работал над оперой около двух лет. В августе 1958 года партитура была завершена.

Премьера «Проделок Майсары» состоялась в Ташкенте на сцене театра оперы и балета имени А. Навои 6 января 1959 года¹. 9 января коллектив театра показал спектакль участникам проходившего в те дни XIII курултая передовиков сельского хозяйства Узбекистана. Автору этих строк вспоминается восторженный прием оперы почтенными аксакалами в халатах и чалмах, занявших первые ряды партера. Смех, стоявший в тот вечер в зале, напоминал реакцию собравшихся на представления кызыкчи или аския.

Широкое признание опера получила сразу же после показа на Декаде узбекской литературы и искусства в Москве в феврале 1959 года. Успех первой постановки на московской сцене сказался на дальнейшей сценической судьбе произведения. В 1960 году постановлением жюри смотра спектаклей драматургов и композиторов братских республик С. Юдакову присуждается премия за спектакль «Проделки Майсары» в постановке московского цыганского театра «Ромэн». В последующие годы опера шла на сценах семи театров (не считая оперных

¹ Режиссер В. Канделаки, дирижер Ф. Шамсутдинов, художник М. Мусаев, балетмейстер М. Тургунбаева. В роли Майсары выступила народная артистка СССР Халима Насырова.

студий) на шести языках народов СССР — узбекском, русском, таджикском, киргизском, туркменском, башкирском. Только в ГАБТе имени А. Навои (по данным на сентябрь 1977 года) уже состоялось 200 представлений «Майсары». Опера неизменно входит в репертуар оперной студии Ташкентской государственной консерватории. О глубоко народном характере оперы свидетельствуют ее постановки в клубе медиков (1963), в филиале Самаркандского государственного театра оперы и балета в колхозе имени Навои Пайарыкского района (1976).



Композитор среди участников спектакля «Проделки Майсары» в ГАБТ Узбекской ССР имени А. Навои. Слева направо: дирижер Ф. Шамсутдинов, режиссер-постановщик В. Канделаки, исполнительница партии Майсары Х. Насырова.

«Майсара», первая комическая опера в Средней Азии, естественно, привлекла вначале внимание преимущественно узбекской публики.

венно театров среднеазиатских республик, К тому же, содержание произведения отражало в своеобразном преломлении тему раскрепощения женщины, столь близкую народам Востока¹.

Однако основная идейная направленность оперы Юдакова, написанной на сюжет сатирической пьесы Хамзы, выходит далеко за узко региональные рамки. Общечеловеческий смысл ее заключается в том, что она воспринимается как отражение борьбы за духовное раскрепощение человека, она учит непримиримому отношению ко всякого рода порокам — тирании и произволу, ханжеству и сластолюбию, тупости и алчности. Интернациональный характер оперы «Проделки Майсары» заключается не только в ее идейно-смысловой сущности. Глубоко национальная опера вобрала в себя традиции инонациональных музыкальных культур, которые можно обнаружить в каждом компоненте драматургии, в каждом элементе музыкальной лексики.

Не случайно, видимо, поэтому в октябре 1975 года в сценической биографии произведения произошло еще одно примечательное событие: постановку оперы С. Юдакова осуществил Лодзинский музыкальный театр в польской редакции.

Не может не заинтересовать, как возникла идея постановки узбекской оперы в одном из театров Польши. Вот выдержки из интервью режиссера спектакля, художественного руководителя Государственного музыкального театра города Лодзь Чеслава Яросевича: «С деятелями искусств Советского Союза нас связывают прочные узы дружбы. В нашем театре ставились произведения И. Дунаевского, А. Петрова и других советских композиторов. Однажды в беседе с известным польским

¹ В сценическом искусстве тема эта нашла отражение в музыкальных драмах «Халима» и «Ичкарида», в операх «Гульсара», «Севиль» и «Джамиля», в балетах «Балерина» и «Дильбар».



С. Юдаков среди участников спектакля «Проделки Майсары» в московском театре «Ромэн» (1960).

литератором Станиславом Поволоцким я высказал мысль о желательности расширить географию наших контактов с представителями советской культуры, подчеркнув, что мне давно нравится своеобразная культура Советского Востока. Мой собеседник, подумав, назвал известную ему оперу С. Юдакова «Проделки Майсары». После ознакомления с клавиром и грамзаписью оперы

мы в один голос решили: найден очень интересный материал для постановки».

Лодзинское представление несколько отошло от традиционных постановок оперы как в Узбекистане, так и на других сценах Советского Союза. Суть польского варианта сводилась к увеличению зрелищности, при этом значительное место отводилось хореографии. Все выходы героев, буквально все мизансцены решались языком танца. В связи с этим композитору пришлось внести в оперу ряд существенных изменений. Были написаны новый пролог и эпилог, появились в спектакле и три танца — таджикский, восточный и арабский.

Знаменательно, что зарубежная постановка оперы Юдакова состоялась в канун юбилея композитора — 60-летия со дня рождения и 40-летия творческой деятельности. Премьера в Польше особенно знаменательна еще и потому, что она была приурочена к 30-летию Лодзинского музыкального театра. Узбекская опера покорила польских слушателей, о чем свидетельствуют отклики советской и зарубежной прессы. Постановка вылилась в настоящий акт дружбы народов двух братских стран, выразившийся в множестве приветственных адресов и цветов от Общества польско-советской дружбы, советского посольства, от предприятий и учреждений.

Об успехе «Майсары» на польской сцене может свидетельствовать и тот факт, что только в первые три месяца после премьеры состоялось 55 спектаклей оперы. А совсем недавно опера снята в Польше на пленку для цветного телевидения.

«Проделки Майсары» в узбекской музыкальной литературе — единственная опера на сюжет выдающегося драматурга Хамзы Хаким-заде Ниязи. В основе сюжета — хитроумная тактика веселой и находчивой вдовушки Майсары, выступившей в защиту влюбленных против несправедливых действий алчных и сластолюбивых законников. Обратившись к сюжету, связанному с

прошлым, композитор пересказал его языком нашего времени. Для узбекского народа «Проделки Майсары» — не просто веселый спектакль, а воплощение его истории, его надежд, его борьбы за справедливость, за утверждение человеческого достоинства. Комическая опера Юдакова злободневна. Она воспринимается как символ борьбы за духовное раскрепощение человека.

Сохранив основную идею произведения с ее остро сатирической направленностью, авторы либретто С. Абдулла и М. Мухамедов внесли в содержание будущей оперы ряд изменений. Прежде всего, большее внимание было уделено лирической паре — Ойхон и Чубону. Из молодой супружеской четы они превратились в жениха и невесту. Это дало возможность композитору влить лирическую струю в оперу, написать арии и дуэты влюбленных. В опере нужно было лирическую линию провести через весь спектакль. Именно любовь Ойхон и Чубона защищает Майсара от гнусных посягательств темных сил. Всю свою хитрость и ум направляет она на спасение влюбленных. В этом смысл ее поведения! Поэтому, чтобы свадьба в финале не прозвучала формально, а явилась результатом предшествующих событий, она должна быть подготовлена ходом развития всего спектакля. Опасность, которая грозит счастью Ойхон и Чубона, должна постоянно расти, все более угрожать влюбленным. Это и есть движущая сила в драматургии оперы.

Второстепенные персонажи — Надира и Тахир — были изъяты. Такое сокращение вполне оправдано, тем более, что эти персонажи в пьесе совершенно не индивидуализированы. В либретто оперы значительно переосмыслен образ Муллы Доста, слуги казняя. Здесь он явно положительный герой, сторонник справедливых действий Майсары. Его образ приобрел большую привлекательность, в нем усилились жанрово-комедийные черты. Сохранены все отрицательные качества врагов Майсары. Однако для осмеяния их усилен социальный акцент; они

выставлены на всенародный показ. Для усиления характерности и расширения круга образов власть имущих, вместо Мулларузы, друга казия, толкователя шариата, в оперу введен Ходжи Дарга, полицейский пристав, самоуверенный тип старой военщины. Трактовка образа Майсары идентична в пьесе и в опере.

Произведение Хамзы во многом определило своеобразие первой узбекской комической оперы. Основная сюжетная линия пьесы (от лирической сцены влюбленных вплоть до осмеяния «законников») сохранена в оперном либретто. Те же комедийные ситуации, те же проделки тетушки Майсары! Но, учитывая драматургию оперного произведения, либреттисты несколько иначе распланировали события, увеличили количество сцен.

«Проделки Майсары» — пример гармонического сочетания в творчестве Юдакова черт традиций и новаторства. Узбекская опера вобрала в себя характерные черты классической комической оперы — яркую сатирическую направленность сюжета, стремительное развитие интриги, обилие контрастных характеристик и многие другие. Преемственность традиций выразилась также в современном преломлении классических средств выразительности — хорале, приеме «эха» и других. В то же время талантливое произведение имеет и свои оригинальные черты. Отдельные его новаторские моменты обогатили трактовку жанра комической оперы. Это проявилось прежде всего в преломлении традиций народного театра кызыкчи, творческом осмыслении фольклорных элементов народной музыки.

Воздействие народных традиций наложило известный отпечаток и на драматургию оперного произведения: заметим, что замедленное развитие действия в первом акте пьесы в значительной степени динамизируется в том же акте оперы. А это не что иное, как одно из проявлений драматургии народного театра.

Оригинально в опере решение пролога с «ведущим»



Д. Қасымов в роли Судьи.

актером в центре. Здесь также можно усмотреть (хотя и отдаленную) связь с театром кызыкчи, где ведущий — один из исполнителей. Основное отличие состоит в значительном переосмыслении функций этого персонажа в оперном спектакле.

Естественно и то, что в комическую оперу проникают элементы аския (специфично национальных приемов острословия). Так, после обещаний Майсары уговорить Ойхон выйти замуж за Судью, последний предлагает ей поклясться. Майсара охотно соглашается, поражая своего противника двойственным смыслом своих слов. В узбекском варианте либретто это выглядит так:

М а й с а р а. Если обману вас пусть земля проглотит.
С у д ь я. Ладно.

Вполне очевидный пример аскии, основанный на игре слов.

К музыкальным особенностям, в которых явно обнаруживается преимущество, в первую очередь следует отнести энергичный «темпераментный» характер мелодий. Он присущ как музыкальному сопровождению пьес кызыкчи, так и комедийным эпизодам оперы. Простое по форме, одноплановое по тематизму оркестровое вступление к опере играет ту же несложную роль своеобразной эмоциональной настройки, что и инструментальные вступления к представлениям кызыкчи и масхарабозов. Добиваясь «подлинности» в интонационном звучании, композитор в отдельных случаях использует характерные речевые интонации актеров народного театра.

В опере немало фарсовых деталей, как бы перешедших из народного театра. Особенно много их в обрисовке комедийного персонажа Доста. В одном из эпизодов, говоря о любви, Мулла Дост в избытке чувств танцует с веником. Заметим, что в Хорезме бытует танцевальная пантомима «Сипса уйин» (танец с веником). Здесь она использована как штрих юмористического плана для изображения комедийного персонажа.



Д. Низамходжаев в роли Ходжи Дарги.

Обращаясь к истокам народного творчества¹, Юдаков в опере «Проделки Майсары» свободно развивает народно-песенные интонации. В то время это было большим достижением, так как подобный способ использования фольклора подсказывал путь выхода из практики «цитатничества».

В опере Юдакова нашли претворение различные виды народного искусства. И это тоже ее достоинство. Композитор смело сочетает и переосмысливает различные фольклорные элементы. Он достигает своеобразного синтеза — проникновения ауджей в трехчастные арии. Распространенный в народном творчестве принцип уфара (своеобразного вида ритмической трансформации) композитор возводит в драматургический прием. В плане национальной комической оперы Юдаков удачно воспользовался средствами народно-песенного жанра ляпар как в ансамблевых сценах, так и в трактовке комедийного персонажа Хидоята.

В «Проделках Майсары» семь персонажей, ярких, жизненных, непохожих друг на друга. Каждый герой очерчен своей интонационной сферой, наделен «музыкальной индивидуальностью». С галереей образов автор знакомит нас в прологе, выполняющем функцию своеобразной сценической заставки. Живая картина из действующих лиц оперы на фоне игрового занавеса образно, в увлекательной комедийной манере предсказывает будущие события. Как бы вместо «титров» на авансцене возникает семь неподвижных фигур. Ведущий обращается к публике от имени автора бессмертной сатиры. Он дает поочередно краткую характеристику действующим лицам, персонажи как бы оживают в характерной позе и удаляются со сцены. Вся мимическая сцена довольно эффектна в постановочном отношении.

Последовательность представления действующих лиц

¹ Замечена интонационная связь тематизма оперы с более чем двадцатью народными песнями-прототипами.



М. Давыдов в роли Хидоята.



К. Закиров в роли Мулла Доста.

свидетельствует о значимости образов в соответствии с идейным замыслом произведения: Майсара, ее противники — Судья, Ходжи, Хидоят, ее друзья — Мулла Дост,

Чубон, Ойхон. Такая расстановка сил вокруг основной интриги представляется вполне оправданной.

В композиции пролога тематический материал следует по принципу «кадра», способного броско запечатлеть основную фабулу происходящих событий. Самостоятельность каждого эпизода-кадра подчеркнута их завершенностью, конкретностью материала, сменой тональностей.

Ведущее место в опере занимает образ Майсары. Это по сути собирательный образ узбекской женщины, в котором заложен глубокий социальный смысл. Веселая и находчивая Майсара властвует над всеми происходящими событиями. Трактовка ее образа вполне соответствует необходимым для центрального оперного персонажа качествам, сформулированным Б. Ярустовским: «Музыкальная характеристика героя в опере... — это, по существу, «главная партия» в симфонии. Она должна быть заметной, рельефной, она призвана быть истинным музыкальным «вождем» в оперной партитуре, в противном случае музыка не будет помогать слушателю в восприятии драматической судьбы героя»¹.

В первом действии оперы дана в основном лирико-драматическая характеристика образа. Об этом говорят центральные эпизоды: ария Майсары «Одинокой и бездетной», финальная сцена с участием героини.

С развитием действия все полнее раскрывается образ Майсары. Начиная со сцены «в темнице» (второе действие), образ героини приобретает черты лукавого озорства, Майсара становится уже настоящей героиней комической оперы. Она приступает к осуществлению задуманного плана, делая вид, что соглашается с предложением каждого.

В третьем действии, настоящем фейерверке комических ситуаций, вполне закономерен акцент на комедий-

¹ Ярустовский Б. Некоторые проблемы советского музыкального театра. М., 1957, с. 30.

ном аспекте музыкальной характеристики образа Майсары. С момента активизации «проделок», при сохранении общих стилистических тенденций (напевность, национальная очерченность партии) происходит «сдвиг» в музыкально-драматургической характеристике образа (сольные формы уступают место речитативным). В этом усугубляется попытка Юдакова-драматурга достигнуть синхронности сценического и музыкального развития образа.

Музыкальный портрет Майсары привлекателен мелодической напевностью, яркой национальной определенностью. Вокальная партия героини отличается многогранностью чувств, переживаний. Ее характеризует ряд мелодий, центральная из которых мужественная, целеустремленная сквозная тема «Хой, ишчилар!», основанная на подлинной мелодии Хамзы.



Эта лейттема — носитель существенных черт характера Майсары. Ведь проделки героини — во имя защиты прав человека, против насилия и несправедливости. Поэтому для основной лейттемы героини композитор использовал подлинно революционную мелодию Хамзы. В свое время оспаривался сам факт использования в комической опере революционной мелодии. Разделявшие эту точку зрения, видимо, не учитывали тогда, что в опере, основанной на сатирической комедии Хамзы, есть социальный акцент, и что это не просто развлекательная ко-

медия, а острая сатира на казиев. Использование в музыкальной обрисовке героини песни Хамзы идейно приближает Майсару к нашему времени, подчеркивает в ней протестующее начало.

В дальнейшем лейттема Майсары будет подвергаться соответственно, драматургическому замыслу, различным изменениям. Такие возможности дает интонационный заряд самой темы Хамзы. Наибольшей драматургической значимости тема достигает в сценах «Арест Майсары» и «В темнице». В сцене ареста Майсары, например, сохраняя интонационные очертания, мелодия утрачивает вальсовую плавность и подвергается трансформации (2/4 размер вместо 3/4, четкий, скандированный ритм, более подвижный темп). В новом звучании тема воспринимается как протест против несправедливых действий законников.

С. 7

А. Вы зло-де-и · сто-ро- жа! Ва- ша злость о-стрей но- жа!

Народ.

Т.

The image shows a musical score for a scene. It consists of two staves. The top staff is for the vocal part, with lyrics in Russian: "А. Вы зло-де-и · сто-ро- жа! Ва- ша злость о-стрей но- жа!". Below the lyrics, it is labeled "Народ." (People). The bottom staff is for the piano accompaniment, labeled "Т." (Piano). The music is in 2/4 time and features a rhythmic, march-like quality with a key signature of one sharp (F#).

Важно отметить и утвердительное звучание темы в разрешении интонационного конфликта. В финале оперы интонации лейттемы звучат победно, как бы символизируя превосходство сил добра и справедливости.

Среди других характеризующих Майсару музыкальных тем есть и несколько печальные напевы, рисующие

The image shows a musical score for a sad melody. It consists of two staves. The top staff is for the vocal part, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by a slow, descending line, suggesting a sad or melancholic mood.

тяжелую долю женщины в дореволюционном Узбекистане (ария «Одинокой и бездетной трудно в жизни беспросветной» из первого действия).

Вторая лейттема Майсары — песенно-лирического склада. Она выражает чувства одинокой женщины, ее надежду на счастье.

Впервые тема звучит в сцене с Муллой Достом, после получения от него золотых монет для сделки с законниками. Здесь она выражает чувство благодарности настоящему другу. Последний раз интонации лейттемы звучат в вокальной партии Майсары (в дуэте с Муллой Достом), когда она дает согласие Мулле Досту стать его женой.

Однако не будем забывать, что Майсара — героиня комической оперы. Серьезные и глубокие по своим чувствам ситуации часто уступают место комедийным. Вот тут-то в эмоциональном тоне образа Майсары, действия которой внешне выражаются в проделках, вступают в свои права музыкальные темы, полные жизнерадостности, искрометного юмора (сцена Майсары и Хидоята из первого действия, дуэт Майсары и Ходжи из второго действия и другие). В этом, собственно, и заключается глубокая жизненность и полнокровность образа героини.

Музыкальный язык Майсары очень гибок и выразителен. Он как бы испытывает влияние языка собеседника. Вслушиваясь в интонации ее арий, песен, речитативных реплик, нетрудно определить, к кому обращается Майсара и как она относится к собеседнику. Так, в сцене с Ходжи в вокальную партию Майсары вплетаются интонации молодцеватости, а нарочитая отрывистость «речи» передает иронический смысл слов лукавой женщины. В сценах с Хидояттом музыкальный язык Майсары приобретает манерный танцевальный оттенок. С народом Майсаре не нужно лукавить. Речь ее проста, задушевна, насыщена народно-песенными интонациями. О духовной

близости героини с народом свидетельствует и тематическое единство. При всей тематической многогранности в музыкальной характеристике образа Майсары преобладает интонационный пласт, в контурах которого постоянно вырисовывается силуэт мелодии Хамзы (лейттема героини). Интонации лейттемы протеста обрамляют музыкальную обрисовку образа, составляют музыкально-драматургический костяк характеристики, являются основополагающими в тематизме двух центральных соло героини, проникают в интонационную сферу народных масс, выражая общность мыслей и чаяний Майсары с народом.

Основную нагрузку среди отрицательных персонажей несет сатирически очерченный образ Судьи, возглавляющего лагерь несправедливости и насилия. Судья — самый коварный противник Майсары. В связи с этим музыкальная обрисовка его образа воспроизведена наиболее едкими сатирическими красками. Вокальная партия Судьи ограничивается в основном ансамблевыми сценами. В опере есть лишь один сольный номер — сатирическая песня Судьи-«быка».

Важное драматургическое значение в характеристике персонажа приобретают два лейтмотива: один дает образу выразительную характеристику, другой связан с любовными притязаниями героя. С звучанием первого лейтмотива вполне ассоциируется мрачный, жестокий образ законника. В большинстве случаев лейтмотив повторяется в неизменном виде, и это свидетельствует о претворении в музыке оперы гротескного приема актерской маски.



Второй лейтмотив Судьи звучит лишь тогда, когда старик принуждает похищенную девушку стать его женой. Назовем его лейтмотивом притязаний казиза.



От первого его отличают нарочитая маршеобразность, наступательный характер движения мелодии, символизирующие непреклонное желание тирана укротить девушку. Этот лейтмотив чаще всего звучит в развитии. Лишь по-прежнему не меняется в своей основе тембровая сущность характеристики персонажа — те же фаготы, виолончели и контрабасы, немного утяжеленные медью (тромбонами, тубой).

Примечательно последнее (естественно, видоизмененное) проведение лейтмотива в конце оперы (в сатирическом эпизоде-кадре), когда перед зрителем возникают как бы запряженные в одну упряжку, потерявшие человеческий облик все три претендента на любовь Ойхон — Судья, Ходжи и Хидоят. Отсюда ясно, почему именно эта тема Судьи, воплощающая насилие, участвует в разрешении интонационного конфликта. Лейтмотив притязаний звучит здесь эмоционально расслабленным, утратив свой прежний пыл (нарочитая маршеобразность сменяется плавным движением). Полное поражение Судьи подчеркивает и ладотональное освещение лейтмотива — подчинение его лейттональности Майсары.

Лейтмотив притязаний Судьи композитор строит на вычленном мотиве темы протеста («Хой ишчилар!»)¹,

¹ В качестве примеров приводим мелодии в одной тональности, благодаря чему легко обнаружить их интонационное сходство между собой.

предвосхищая тем самым логический исход интонационного конфликта.

Интонации темы протеста из сцены ареста Майсары:



лейтмотив притязаний Судьи:



В первом действии Судья показан как бы со стороны. В течение всего действия он выступает в роли наблюдателя. Музыкальную обрисовку его составляют несколько скупых штрихов — лишенные напевности речитативы и тяжеловесный лейтмотив. Примечательно, что тембровая сущность лейтмотива казия остается каждый раз неизменной, что, естественно, наводит на мысль о том, что в опере есть лейттемир.

В полной мере жестокость и алчность Судьи раскрывает сцена «В темнице» (первая картина второго действия). В музыкально-стилистическом плане трактовка образа Судьи не меняется (те же монотонные речитативы, тот же лейтмотив-маска, звучащий на этот раз и в вокальной партии). Во второй картине второго действия характеристика Судьи дополняется новыми отрицательными чертами. Вступление к картине, построенное на лейтмотивах Судьи, раскрывает образ человека, предпочитающего действовать с позиций силы. В третьем действии Судья представлен в карикатурном плане. Торопясь на свидание с Ойхон, он попадает в ловушку и вынужден спрятаться в бычью шкуру.

Песня Судьи-«быка» — единственный сольный номер в музыкальной характеристике образа. Пострадавший



герой жалуется на свою судьбу. В то же время он отлично справляется со своей новой ролью, воспроизводя унылое мычание животного, что, естественно, усиливает карикатурные черты образа. В этом смысле сатирическая песня Судьи отражает в музыке традиционный гротескный прием театра кызыкчи.

В песне все служит цели создания музыкального гротеска: и монотонные интонации, и упорно повторяющаяся однотоктная ритмическая фигура оркестрового сопровождения. В мелодии обращает на себя внимание характерная синкопа, ассоциирующаяся в воображении слушателя с бодливой повадкой заточенного в бычью шкуру Судьи. После каждой фразы в голосе имитируется унылое мычание (нисходящее глиссандо в объеме кварты). Оркестровое сопровождение образно дорисовывает неуклюжие движения казния-«быка»: сложный, нечетный размер — $7/8$ — со сбивчивой акцентировкой, примитивная оркестровая фактура (после каждого выдержанного звука с форшлагом соло альты следуют два «пустых» аккорда у фаготов, виолончелей и контрабасов). Создается забавный «вальсовый» аккомпанемент¹,

¹ Проявление «вальсовости» как средства музыкальной сатиры в трактовке образа Судьи наметилось еще в первом действии. В сцене Судьи и Ходжи вальсовый облик лейтмотива (его ритмический вариант) казния символизировал рождение высокого чувства у сластолюбивого старца.

как бы соответствующий неуклюжим движениям животного. Наконец, образной характеристике Судьи-«быка» как нельзя лучше соответствуют выразительные возможности формы рондо. Они заключаются в постоянном возвращении к топчущейся на месте мелодии из трех звуков, служащей рефреном, конструктивным элементом формы.

В финале оперы полное поражение казиза подчеркивает как сатирический эпизод-кадр, где он молвит лишь одну жалкую фразу, так и потерявший силу лейтмотив притязаний Судьи.

Интересна и трактовка образа Ходжи Дарга, местного полицейского пристава. В первой картине перед нами грозный пристав. Но жадность, сладострастие губят его, и во второй картине он, как говорится, уже на поводе у Майсары. Им движет желание поскорее овладеть чужой невестой. В третьей картине потерявший голову начальник стражи тайно добывает купчую у Судьи. Наконец, в четвертой — Ходжи в ловушке.

Эскиз музыкальной характеристики Ходжи дан в прологе оперы. Это его лейттема — плавная, исполненная комической важности, самовлюбленной уверенности. В основе ритмического пульса мелодии — постоянно повторяющаяся танцевальная звукоформула.



Представление Ходжи — это единственный эпизод-кадр всей мимической сцены пролога, в котором его музыкальную тему дважды перебивает лейтмотив Судьи, предвосхищая будущее соперничество этих героев. Характерно, что каждое новое проведение темы Ходжи

влечет за собой изменение в оркестровке (мелодия звучит у скрипок, флейт и скрипок, трубы, кларнета и скрипок). Такая постоянная «изменчивость» оркестровых атрибутов темы перекликается в какой-то мере с изворотливостью самого персонажа,

В первом акте музыкальный портрет Ходжи Дарги вырисовывается в сценах, где он производит смотр своим «доблестным» воякам, покрикивает на собравшийся народ, грубо останавливает молящуюся женщину. Властный облик военного человека подчеркивают четкие маршевые интонации речитатива, оркестровые краски: фанфары меди, дробь малого барабана. Косвенно музыкальную характеристику Ходжи дополняет мужской унисонный хор стражников, представляющий собой пародию на дореволюционный тип узбекской военщины.

Во втором действии, начиная со сцены «В темнице», происходит резкий перелом в трактовке образа Ходжи. Узнав о намерении Судьи, Ходжи открывается Майсаре, сообщая ей о том, что сам влюблен в Ойхон. Лирические излияния Ходжи составляют основу его дуэта с Майсарой. Дуэт начинается с песни Ходжи, структурно завершенной по форме (двойная трехчастность с элементами вариационности). Энергичное маршеобразное оркестровое вступление поначалу вполне соотнобразуется с принадлежностью Ходжи к военному сословию (вновь медь, дробь малого барабана). Но не к месту звучащая фанфара у духовых инструментов подчеркивает комизм ситуации, как бы развенчивает воинственный облик героя. Усилению комедийно-сатирического начала в обрисовке персонажа способствует и использование мазурки при изображении молодцеватого с виду начальника стражи, пустившегося в пляс от предвкушения тайной встречи с предметом своих вождлений. Композитор значительно переосмысливает ритмический контур мелодии, подчиняя ее плавному движению с меняющейся акцентировкой, что, в свою очередь, вносит в звучание партии Ходжи вкрад-

чивость, поддельную мягкость (ведь Ходжи Дарга пытается расположить к себе доверчивого Доста!). Начиная с этого момента, в музыкальном облике уже ни одна деталь не свидетельствует о принадлежности его к военным (нигде далее не слышно фанфар меди, дробы малого барабана).

Центральная часть сцены — ария «Купчая моя!»¹. Скачкообразная танцевальная мелодия, скерцозность фактуры, «щипковый» характер оркестрового сопровождения (пиц. струнных на каждой доле сложного размера — 7/4) великолепно воссоздают образ подпрыгивающего от радости Ходжи, предвкушающего близкую встречу с Ойхон.

О существенном переломе в характеристике образа Ходжи (наряду с оркестровыми атрибутами) свидетельствуют изменения и в гармоническом языке его партии. Прихотливо-манерный характер интонационной сферы достигается прежде всего несколько пряным звучанием локрийского септаккорда тоники.

Сцена-танец переодетого в женское платье Хидоята (последняя картина оперы) характеризует и образ Ходжи. Именно Ходжи посвящает свой танец Хидоят, окончательно запутавшийся в сетях Майсары. Танец сопро-

Ходжи *mf*

Ми-ла-я мо-я, мне спля-ши!

¹ В клавире ария входит в сцену и не выделяется в отдельный номер, хотя четкая трехчастная форма (АВА¹) соло позволяет сделать это.

вождается дуэтом Майсары и Ходжи, который в упоении посылает мнимой Ойхон много ласковых слов. Не случайно поэтому мелодическая линия танца основана на ритмически преобразованной теме арии Ходжи.

Ритмический рисунок танцевальной мелодии на 6/8 — в сущности новый ритмический вариант арии Ходжи на 7/4. Здесь используется характерный в узбекской музыке принцип уфара (метро-ритмическое переосмысление начальной мелодии в плане танцевальности), он возводится в драматургический прием.

В финале оперы Ходжи, в прошлом жестокий и самодовольный пристав, терпит поражение. В интонационном облике пристава исчезают индивидуально-стилистические черты, единственная речитативная реплика Ходжи лишена свойственных ему интонаций. Так постепенно, картина за картиной, композитор естественно и логично разоблачает героя.

Еще один комедийно-сатирический образ оперы — женоподобный и трусливый хвостун Хидоят, внешне представляющий собой антипод грубому и жестокому Судье. Впечатляющие краски его лейттемы, впервые прозвучавшей в прологе, метко воссоздают комическую сущность незадачливого претендента на чужую невесту.

Moderato

The image shows a musical score for a piece marked 'Moderato'. It consists of three systems of staves. The top system has a vocal line with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The middle system is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The bottom system is another piano accompaniment, also with a grand staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some longer notes and rests. The tempo 'Moderato' is indicated at the beginning of the first system.

Выразительна роль пауз в звучании «жеманно-танцевальной» по характеру мелодии. Удачно в этом отношении и оркестровое решение темы—соло флейты-пикколо на фоне альтов и фаготов. Большая отдаленность регистров подчеркивает внутреннюю опустошенность, как бы легкомысленность героя и, естественно, усиливает и без того карикатурный облик. Игривый характер музыки, поддерживаемый непрерывно пульсирующим двутактным усулем у малого барабана, вполне созвучен образу постоянно пританцовывающего Хидоята.

Экспозиция образа дается на протяжении всего первого действия, в котором показаны его любовные «томления». И в песне Хидоята, и в его куплетах преломляются традиционные свойства ляпара, и потому можно считать, что в музыкальной характеристике персонажа действует драматургический прием «обобщения через жанр». В обоих сольных номерах сохраняется тот же танцевальный склад фактуры с характерным ритмическим рисунком ударных (в основном у малого барабана). Каждый штрих служит выявлению комедийных сторон персонажа. В куплетах, например, это и изломанность мелодической линии постоянной синкопой, и кружение на одном месте утрированно-коротких попевок, и ограниченность диапазона мелодии (в объеме квинты), и прихотливые гармонические краски с их переливчатостью мажорной и минорной субдоминанты.

Те же черты портрета Хидоята отражены в песне Майсары «Бола-бола» (второе действие), представляющей собой как бы косвенную характеристику его образа. В самом деле, оркестровое сопровождение песни ритмически перекликается с куплетами жаждущего любовника героя. А прихотливые краски гармонии напоминают слушателю о характерной для Хидоята гармонической сфере.

В третьем действии музыкальный материал также не вносит ничего нового в характеристику образа. Те же лю-

бовные томления, которые мы слышали в первом акте, но в другом поэтическом варианте.

Перед нами прошла галерея отрицательных персонажей. Как великолепны по разнообразию и социально-психологической, бытовой достоверности эти сатирические образы—злобный и неподвижный Судья, самодовольный и кичливый Ходжи Дарга, вечно приплясывающий и жеманный Хидоят! Каждому композитор дал меткую музыкальную характеристику, подобрал свой интонационный язык. Все три жениха получились разные и в главном, и в остроумно найденных мелочах.

Читателя не может не заинтересовать решение в этой опере, выражаясь словами Б. М. Ярустовского, «эстетической проблемы безобразного, проблемы обличения в музыкальном образе»¹. Наиболее непривлекательный персонаж — Судья — решен композитором в гротескном плане. В сухих речитативах, угрюмом лейтмотиве-«маске», лейтмотиве притязаний перед слушателем предстает бездушный, злой человек, использующий власть в корыстных целях. Вокальная партия Судьи почти лишена песенно-напевных моментов вплоть до последней картины оперы, где он поет пародийную песню «быка» в момент своего полного поражения. По-иному трактуется музыкально-сценический облик двух других персонажей — Ходжи и Хидоята. Разные по характеру вокальные партии обоих героев (и воинственного, и женоподобного) основаны на нарочито коротких мелодиях куплетного типа и зачастую близки шаржированным народным песням-прототипам. Основными средствами музыкальной обрисовки Хидоята композитор избрал жанровые особенности игрового народно-песенного ляпара. Развенчания Ходжи и Хидоята композитор добивается танцевально-пародийным складом музыкальных характеристик. Иронизируя

¹ Ярустовский Б. Опера в пути. «Музыка и современность», вып. IV, М., 1966, с. 32.



Встреча с деятелями культуры РСФСР в Союзе композиторов Узбекистана (1963). Слева направо: А. Хачатурян, Д. Шостакович, С. Юдаков, Н. Макарова, А. Козловский.

над своими героями, композитор наделяет их любовные песенки танцевальными чертами. Пользуясь разнообразием танцевальных ритмов, Юдаков придает меткость и индивидуальность комическим фигурам: Ходжи обрисован напыщенно-важным, Хидоят — жеманно-кокетливым.

Своеобразное место среди комедийно-сатирических персонажей занимает колоритная фигура Муллы Доста¹, наделенного чертами добродушного юмора. В этом буффонном образе Юдаков разглядел прежде всего человека, а комические стороны его поведения высмеял тонко, без нарочитости и преувеличения. Чувствуется, что автор и подтрунивает над своим задиристым, бойким на язык, жизнерадостным по натуре героем, и одновременно сочувствует, симпатизирует ему. Отсюда, видимо, и мелодическая привлекательность музыкального материала, связанная с образом Муллы Доста.

¹ «Дост» в переводе с узбекского означает «друг».

Образ Доста содержит в себе яркую национальную определенность¹, выражающуюся в сходстве его вокальной партии с узбекской народной музыкой. В стремлении выразить эту непосредственную интонационную близость композитор прибегает к подлинно народной теме, вкладывая в уста Муллы Доста мелодию песни «Сув буйида».

Оба сольных выступления Доста (песня и куплеты) связаны с комедийным планом его характеристики.

Наиболее ярко эти черты музыкально-стилистического портрета персонажа представлены в его песне «Как я страдаю, о Майсара!». Здесь сказалась удивительная способность Юдакова наделять интонации словно пантомимой комедийного персонажа. Композитор достигает этого, прежде всего, средствами танцевальной пластики, идущей от традиций народных жанрово-бытовых танцев (с постоянно повторяющейся звукоформулой в размере 7/8).

В характеристике персонажа ярко комедийного плана важное место принадлежит метро-ритмическому началу. В этом плане следует отметить в его партии своеобразные для узбекской национальной музыки сложные нечетные размеры (5/4, 7/8) с неожиданными, «упрямыми» акцентами (синкопами). Эти часто подчеркиваемые штрихи образно рисуют несколько смешного, неуклюжего, незадачливого в жизни, маленького человека, сверх своих сил пытающегося оказать добрую услугу. А постоянный танцевальный пульс песен, куплетов как нельзя лучше соответствует его веселому, неунывающему нраву.

В лирическом плане трактуются образы Ойхон и Чубона. Роль этих образов, и прежде всего Ойхон, менее значительна в развитии действия, чем других². Ойхон и Чубону свойствен свой мир чувств, ограниченный сферой

¹ С образом Муллы Доста связан пример трансплантации в оперу фарсовых деталей кызыкчи.

² Мы не характеризуем эти образы, но заметим, что, в отличие от комедийно-сатирических, они не новы в узбекской музыкальной литературе.

их личных переживаний. Вокальные партии героев — песенно-лирического и ариозного склада. Однако в трактовке персонажей есть некоторые отличия: в вокальной партии Чубона больше драматических элементов.

Не нарушая национального колорита, аромата узбекского народного искусства, композитор создал сложную, подвижную ткань оперы, обнаружив свободное владение вокальными формами. Он исходил из определенного принципа: арии используются в лирико-драматических эпизодах и характеризуют мир чувств положительных героев, песни и куплеты — в основном в обрисовке комедийных персонажей. Причем в комедийных ситуациях соло положительных персонажей также характеризуются песенно-куплетными формами (песня Майсары «Бола-бола» из второго акта, песня и куплеты Муллы Доста).

В драматургии оперы «Проделки Майсары» значительны завоевания Юдакова на пути решения проблемы речитатива в национальной опере. Используя различные виды речитативов, композитор пронизывает их интонациями понятной и близкой ему узбекской речи. По свидетельству драматурга К. Яшена и певицы Х. Насыровой во всем произведении нет ни одной музыкальной фразы, где была бы нарушена узбекская орфоэпия. Безукоризненно выдержаны все ударения, логика и акцентировка разговорной речи, столь важные именно для жанра комической оперы.

Значительную роль в опере играют ансамблевые сцены (дуэты, трио, квартеты, квинтет). Драматургически это узловые моменты комедии, в которых нет конфликтного начала. Это ансамбли согласия (или мнимого согласия), где, как правило, участвуют положительные герои. А если отрицательные персонажи и присутствуют, они не представлены как противоборствующая сила. Следовательно, трактовка ансамблей в узбекской комической опере совершенно отлична от традиционных сцен ссор, перебранок и всяческих недоразумений, которыми изобилует,

например, итальянская комическая опера. В этом плане «Майсара» близка другой восточной комической опере — «Аршин мал алан», где также нет действенных ансамблевых сцен, выражающих взаимодействие конфликтных линий (все пять ансамблей азербайджанской оперы — ансамбли согласия). И в этом глубокий драматургический смысл. Ведь перед нами восточная опера, в основе сюжетных перипетий которой — хитроумная тактика, уловки, проделки.

В опере девять ансамблей, равномерно рассредоточенных по действиям. По смысловой роли их можно сгруппировать так: ансамбли первого действия, сосредоточенные в его начале, относятся к лирической сфере, не связанной с основной интригой (оба дуэта и трио); ансамбли второго действия — комедийно-танцевального плана (дуэты Майсары с Ходжи и Муллой Достом); ансамбли финального действия оперы, отражающие развязку событий, они акцентируют идею произведения, выражают торжество сил добра над несправедливостью.

Хор, равно как и балет, не играет в «Проделках Майсары» самостоятельной роли, но он способствует более полному раскрытию сценических ситуаций, созданию конкретного фона. Камерный характер комической оперы не требует больших хоровых сцен. И поэтому вполне естественно, что суть их не в монументальности. Кроме того, народ в опере — не главная действующая сила, а потому трактовка хоров не носит активного начала. Являясь дополнением к образу Майсары, народ, однако, по ходу действия участвует в наиболее важных событиях оперы (в сцене ареста Майсары, в темнице, в финале оперы).

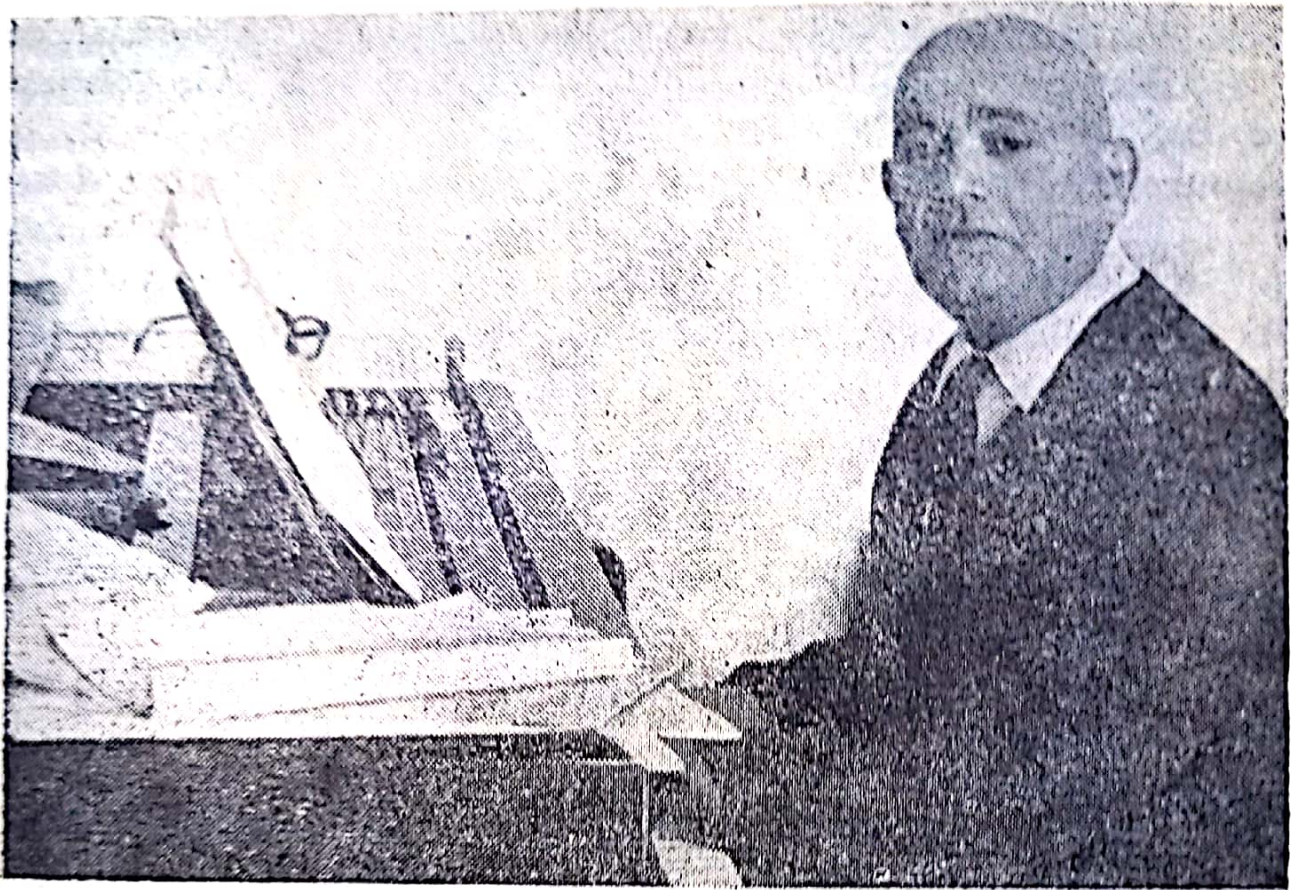
Значительное место в опере отведено лейтмотивной драматургии: в ней действуют девять лейтмотивов и лейттем, не считая повторов тематического материала, подчас имеющих лейтмотивное значение (повторение интонаций Ойхон и Чубона в партии Майсары — сцена в темнице). Наибольшее внимание уделено лейтмотивной характе-

ристике Майсары и Судьи, представляющих противоборствующие стороны в опере. Примечательна обобщенная трактовка двух главных лейтмотивов, наглядно способствующая утверждению идеи произведения. Центральный лейтмотив Судьи характеризует вообще злое начало в опере. Ведущий лейтмотив Майсары, основанный на теме «Хой, ишчилар!», становится лейтмотивом протеста против всего злого и порочного (не случайно поэтому интонационная связь его с хором народа, темой друзей). Более того, проникая в сферу противоборствующих сил (хор стражников, лейтмотив притязаний Судьи), интонации протеста естественно разрешают интонационный конфликт в пользу Майсары и ее друзей.

Создание комической оперы оказалось по силам Сулейману Юдакову, человеку хорошо чувствующему и передающему юмор. Разнообразные мелодии оперы — синонимы веселья, юмора, искрометности, музыкальной сатиры. Когда слушаешь «Проделки Майсары», невольно вспоминаются впечатляющие слова народного артиста СССР Бориса Покровского о московской постановке оперы в дни декады на сцене Большого театра Союза ССР: «Юдаков весь в комедии. Его музыка энергична, задорна, грациозна. Юмор — главная черта ее»¹.

Большое чутье художника смеющейся музы позволило композитору для каждого комического образа подобрать соответствующие краски. По словам Юдакова, ему приходилось буквально «вытанцовывать» каждый персонаж. Когда его спрашиваешь о любимом персонаже, он отвечает: «Все увлекали, все по-своему хороши, но близки сердцу Хидоят и Мулла Дост». А это — яркие комедийные образы. Влюбленность композитора в своих героев передалась и артистам ГАБТ имени А. Навои, впервые создавшим на сцене неповторимые образы Майсары (Х. Насы-

¹ Покровский Б. Народный спектакль. «Советская культура», 1959, 24 февраля.



Работа над балетом «Юность Насреддина» (1966).

рова), Муллы Доста (К. Закиров), Хидоята (М. Давыдов) и другие.

Жанр комической оперы потребовал от композитора новых средств выражения, и Юдаков их удачно находит. Много проявлено выдумки в преломлении сатирических традиций народного театра кызыкчи, гибко сочетающихся с лучшими традициями классической комической оперы.

Созданием оперы, однако, не исчерпываются возможности дара композитора, владеющего искусством писать веселую, искрящуюся юмором музыку. В творческом багаже С. Юдакова, автора музыки к комедийным спектаклям и комической оперы, есть комедийные произведения и малых форм — «Два комических танца для секстета домбровых», «Узбекская юмореска».

Комедийно-сатирический талант композитора нашел воплощение даже в балете. В 1967 году Юдаков написал балет «Юность Насреддина» (либретто заслуженного артиста Узбекской ССР А. В. Кузнецова), в основу драматургии которого лег образ легендарного героя Ходжи Насреддина. Умный и находчивый, лукавый и благородный, Ходжа также любим народом, как, скажем, Кола Брюньон или Тиль Уленшпигель. Но как убедительно выразить в балете действия возмутителя спокойствия, обличителя злого и порочного, грозы ханжей и тупиц? В Узбекистане нам известно обращение к этой теме еще в 40-е годы. В 1948 году, например, состоялась постановка комедийного спектакля «Ходжа Насреддин» в театре имени Муками (пьеса С. Витковича и Г. Гуляма, музыкальное оформление Б. Арапова). О похождениях Насреддина была создана в те годы серия кинолент («Насреддин в Бухаре», «Похождения Насреддина»).

До обращения Юдакова к этому сюжету многие, конечно, сомневались в том, может ли быть выражена тема языком хореографии. Сомнения рассеялись при первом же прослушивании музыки нового сочинения на заседании Художественного совета ГАБТа имени Алишера Навои. Балет (как музыка, так и либретто) получил единодушное признание. «Юность Насреддина» можно будет показывать и вечером и утром», — сказал музыковед А. Джаббаров, подчеркнув разнообразие будущей аудитории зрителей. «Музыку к этому балету мог создать только Юдаков», — заметила лауреат Государственной премии, народная артистка СССР балерина Г. Измайлова. «Сценичность» музыки отметил композитор М. Левиев.

Балет еще не был завершен, а сценическая судьба его уже началась. В марте 1966 года во время пребывания в Каире Г. Измайлова и С. Бурханов исполнили «па-де-де» из балета «Юность Насреддина». Местная критика с восторгом отозвалась об этом номере, отмечая в нем исклю-

чительно гармоничный синтез классики и национального элемента. «Вот что нам нужно!»¹ — таков был отзыв египетских деятелей искусства. Эти слова как нельзя лучше свидетельствуют о признании таланта композитора.

Ходжа Насреддин оказался близок и понятен всем, кто чувствует юмор. Премьера балета С. Юдакова состоится в польском городе Гданьске. Впереди — встреча узбекского народа со своим бессмертным героем, над смехом которого бессильно время.

60-е годы — время напряженной творческой работы. Создано много новых музыкальных полотен. Композитор продолжает творить для кино². Он пишет музыку к фильмам «Фуркат» («Узбекфильм»), «Знамя кузнеца» и «Двенадцать часов жизни» («Таджикфильм»).

В симфоническом жанре Юдаков создает программные произведения — вокально-симфоническую сюиту «Фуркат», вокально-симфоническую поэму «Памяти В. И. Ленина», «Поэму-рапсодию», «Фестивальную увертюру» и другие. Симфоническая музыка проникнута сущими Юдакову чувством оптимизма, полнокровным восприятием жизни. Это относится и к ранним произведениям, неизменно содержащим яркий тематический материал и национальный колорит.

«Фестивальная увертюра» — симфонический опус, целиком выдержанный в радостных, оптимистических тонах. Произведение это появилось на свет в связи с знаменательным событием — осенью 1965 года в Ташкенте проходил фестиваль «Мелодии долин роз».

Фестиваль этот стал по сути фестивалем братских культур народов России, Закавказья, Средней Азии, Казахстана и вошел в историю советской культуры как

¹ Дуганов В. Под бурные аплодисменты. «Правда Востока», 1966, 31 марта.

² В 1959 году С. Юдаков (совместно с А. Бабаевым) написал музыку к кинофильму «Когда цветут розы».

большой интернациональный праздник. Гостями фестиваля были сотни иностранных туристов, специально приурочивших свой приезд в столицу Узбекистана к этому празднику. Среди гостей была и министр культуры Великобритании госпожа Дженни Ли. Почетное право открыть фестиваль (он дирижировал сводным оркестром) было предоставлено автору увертюры композитору Сулейману Юдакову.

Увертюра должна была дать настрой всему торжеству. Отсюда общий апофеозный характер и ликующие краски музыкальной заставки праздника. Помпезность звучанию придает блестящая, эффектная, как фейерверк, оркестровка сочинения. О предназначенности исполнения увертюры для огромной аудитории говорит и состав оркестра, в котором увеличена группа медных за счет присоединения ансамбля духовых инструментов (двенадцать валторн, девять труб).

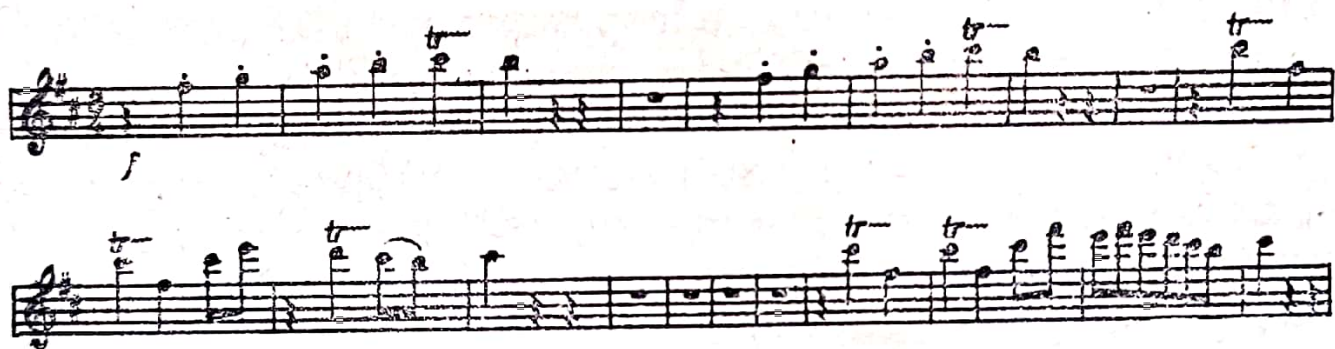
Праздник искусств республик—цветущих долин явился своеобразным символом дружбы и братства культур. Для музыкального воплощения этой идеи композитор обратился к интонационным истокам музыки братских народов. В основе увертюры пять оригинальных авторских тем различной национальной очерченности: русская, две узбекские, азербайджанская и т. н. «пентатоническая», которая в равной мере может быть названа и татарской, и уйгурской, и корейской — словом, любой из культур, для которых свойственна пентатоника как интонационно-ладовая основа.

В музыкальной драматургии «Фестивальной увертюры» нет конфликтного соотношения интонационных сфер. Есть лишь контрастное сопоставление и полифоническое соединение тем-мелодий в рамках различной их национальной очерченности. Несмотря на относительную завершенность тем, тематический материал увертюры отличается единством, спаянностью мелодических линий, как бы вытекающих одна из другой. Слитности единого настрое-

ния в известной мере способствует и общий празднично-ликующий тон, пронизывающий все сочинение. Весь материал композитор облек в свободно развернутую композицию с контурами трехчастности. В основной части звучат величавая русская тема и две различные по характеру узбекские — призывно-фанфарная (с карнаями)



и лирико-танцевальная (с сурнаями). Последняя проходит в сочетании с азербайджанской.



В основе среднего раздела — пентатоническая тема.



В репризе звучат лишь две темы: фанфарная (с карнаями), и величавая русская (с колоколами), объединяясь в конце в дружном единстве голосов.

«Фестивальная увертюра» отражает широкий диапа-

зон интернациональных устремлений композитора Узбекистана. Юдаков стремился передать яркое национальное своеобразие не только узбекской, но и инациональной музыки, проникнуть в ее сущность настолько, что она становится неотъемлемой частью интонационной лексики композитора. Для передачи атмосферы фестиваля как интернационального праздника композитор прибегает не только к национально-характерным звукам карнаев — неотъемлемой детали празднеств узбекского народа, — но и к типично русскому перезвону колоколов. Причем, отбирая исконно национальное у каждого народа, композитор естественно сочетает эти атрибуты в общем контексте музыки.

Интернациональная направленность материала сказалась и в жанровом синтезе, который наиболее ярко проявился в лирико-танцевальной, узбекской по своему интонационному складу теме. Этот синтез выражен в сочетании элементов народного танца и популярного у всех народов вальса, как нельзя более уместного для воссоздания демократического колорита фестиваля. Целесообразность обращения к вальсу заложена, на наш взгляд, в самой природе жанра, названного Асафьевым «эмоционально-гибким» танцем, который, начиная с XIX века, легко ассимилируется с другими жанрами.

Интернациональную струю в тематизм сочинения узбекского автора вносит и жанровый контраст средней части увертюры. Своеобразный картинный пейзаж композитор передает фактурными средствами ноктюрнового жанра. По эмоциональной нагрузке этот фрагмент — по существу лирическое отступление в веселом, праздничном потоке музыки.

Не случайно «Фестивальная увертюра» Юдакова была так горячо принята самой широкой аудиторией на фестивале современной музыки в Горьком¹.

¹ Произведение прозвучало 30 июля 1967 года в исполнении сводного оркестра Горьковской и Саратовской филармоний.

Юдаков работает в сфере жанрового симфонизма. Он пишет программно-симфонические произведения: увертюры, пьесы, поэмы, в которых запечатлевает в основном картинку народных празднеств, массовых торжеств и других радостных событий. Однако в произведениях 60-х годов ощущается новая эмоциональная струя. Значительно расширяется круг тем и образов. При сохранении общей оптимистической направленности мы, тем не менее, отмечаем появление в его произведениях драматических образов. Подлинно трагедийных высот достигает в отдельные моменты музыка к фильму «Фуркат» (пролог, эпизод народного восстания, «На чужбине», «Смерть Раъно», эпилог), на основе которой композитор создает одноименную вокально-симфоническую сюиту. Историко-биографический фильм «Фуркат» воссоздает образ выдающегося узбекского поэта, демократа и просветителя Закирджана Фурката. Музыка фильма хорошо выполняет кинематографические функции. Пробуждению новой в творчестве композитора эмоциональной сферы способствовал характер фильма, выдержанный в суровых драматических тонах. Соответственно замыслу, музыка «Фурката» должна была создавать фон, напряженную атмосферу окружавшей поэта среды. В партитуре к киноленте можно обнаружить широкие симфонические пласты, обращение к хору, поющему закрытым ртом, звучание которого придает музыке скорбно-возвышенный характер¹.

Драматически напряженно звучит первый раздел вокально-симфонической поэмы «Памяти В. И. Ленина» (1961). Сочинение отражает основную направленность творчества Юдакова — интерес к современной теме, воплощающей передовые идеи нашей эпохи. В основе программы поэмы революционный порыв масс, торжество и бессмертие ленинских идей. Посвященное памяти

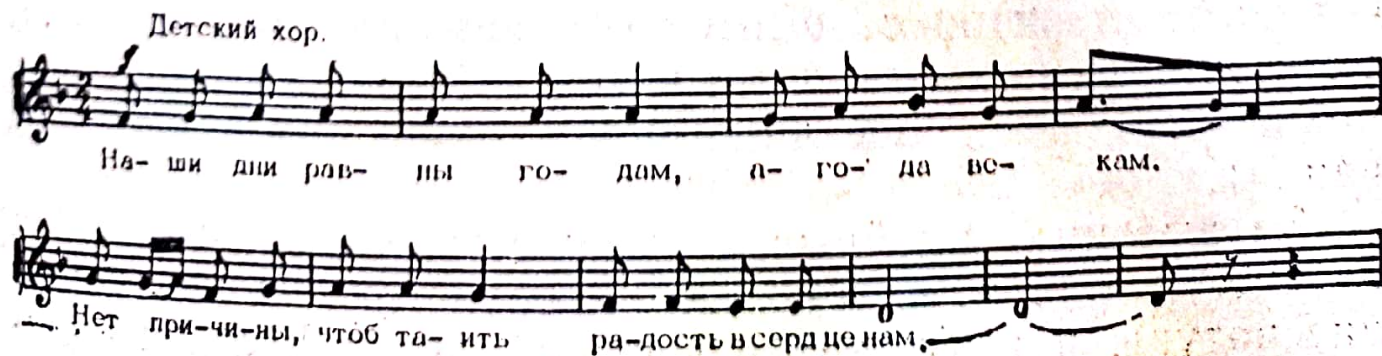
¹ См. работу Н. Янов-Яновской «Музыка узбекского кино». Ташкент, 1969, с. 59.

В. И. Ленина, произведение выдержано не в духе реквиема, а является подлинным жизнеутверждающим гимном великому человеку. Художественно-образное содержание одночастной поэмы определяется в трех ее основных разделах, имеющих программные заголовки—«Год 1917», «Ленину рахмат», «Ленина славит народ». Драматургическая концепция вокально-симфонического сочинения основана на принципе контрастного сопоставления образов (драматургически напряженному первому разделу противопоставлены оптимистические образы второго и третьего разделов поэмы).

В разделе-картине «Год 1917- й» большую экспрессивность звучанию придало удачное применение хора без слов (приглушенное пение закрытым ртом). Этот прием часто используется в узбекских кинокартинах (особенно в эпизодах гибели героев).



Тема раздела-картины «Ленину рахмат» сочетает в себе черты танцевальности с лирической напевностью. Торжество идей Ленина, озаривших счастливое детство, композитор подчеркивает введением детского хора «Наши дни равны годам, а года векам».



Образно-эмоциональный строй раздела-картины «Ленина славит народ» близок по своему радостному, жизнеутверждающему колориту второй части (энергичный, торжественный хор).

Произведение узбекского композитора, пополнившее советскую музыкальную лениниану, решено в плане синтеза элементов национального и интернационального, о чем свидетельствуют все компоненты музыкальной лексики. Так, мелодический строй поэмы содержит прежде всего яркие национальные черты, проявляющиеся как в интервальном строении мелодий, так и в принципах развертывания тематизма вплоть до характерных нисходящих каденционных оборотов. Специфической особенностью мелоса поэмы (как вокальной, так и оркестровой партий) является также наличие ауджей-кульминаций. Все это находится в органическом сплаве с интонациями пролетарского гимна «Интернационала» и советских массовых песен. В метро-ритмической системе это выражается в сочетании маршевых элементов и своеобразной усульной полиритмии. В гармоническом языке — в сочетании средств натурально-ладовой гармонии и общепринятых средств ладо-тонального развития. Причем, общей драматизации цикла способствует превалирование ладов минорного наклона (фригийского в сочетании с эолийским). Хотя в симфоническую партитуру не включены узбекские народные инструменты, национальный колорит звучания достигается имитацией тембрового подобия инструментов деревянной и ударной групп оркестра. Даже в закономерностях большой по масштабу композиции поэмы композитор стремится сохранить тесную связь со структурными очертаниями узбекской народной песни (в разделах формы сочетание черт репризности и варьирования).

За высокие идейные и художественные достоинства сочинения, одного из лучших в Узбекистане произведений литературы и искусства в честь 50-летия Великого Ок-

тября и 100-летия со дня рождения В. И. Ленина, С. Юдаков был удостоен республиканской премии.

Пластика мелодических линий, «зрелищность» музыкального материала, сценичность концерции поэмы подсказали композитору возможность создания на основе ее тематизма балетного спектакля. Так в 1969 году был создан одноактный балет «Живое пламя»¹, который вошел в качестве финального спектакля в хореографический триптих национальных одноактных балетов. Посвященный славным революционным традициям, преемственности поколений Октября, он явился по существу картиной-плакатом, оригинальной хореографической фреской.

Во втором крупном симфоническом произведении, написанном после оперы, — «Поэме-рапсодии» (1964) наблюдается еще большая драматизация музыкального материала. В нем говорится о скорбных и взволнованных чувствах композитора, перенесшего большое личное горе — смерть матери. Ни в одном произведении до тех пор Юдаков не раскрывал столь углубленно мир психологических переживаний, не достигал буквально эмоционального «стресса» (второй раздел сочинения).

По общему замыслу и характеру музыки «Поэма-рапсодия» — симфоническое произведение лирико-драматического жанра. Ее содержание раскрывается в остро-драматических ситуациях. Здесь проходят картины юности, столкновения с невзгодами жизни, картины человеческого страдания и горя. В образно-эмоциональном плане произведение можно разделить на два раздела — танцевальный, отражающий свойственный Юдакову оптимистический мир его чувств, и лирико-психологический, трагедийный, передающий состояние композитора после обрушившегося на него личного горя. Вот что говорит композитор о своем сочинении: «Смерть матери оставила

¹ Премьера балета состоялась в марте 1970 года на сцене ГАБТ имени А. Навои в постановке заслуженных артистов РСФСР А. Андреева и Н. Стуколкина.

глубокий и мучительный след в моей жизни, поэтому я в это произведение старался вложить всю свою душу, всю горечь душевного смятения. В трагедийной части поэмы я дважды показываю в оркестре мелодию иранского пропехождения в исполнении на флейте и кларнете, которую очень любила и пела мать»¹.



Стремясь к драматизации, эмоциональной углубленности музыкального материала, композитор прибегает к различным средствам выразительности. В мелодике этому в значительной мере способствует интонация стона (нисходящая секунда), пронизывающая все произведение. В фактурно-гармоническом языке это усугубляется звучанием напряженных по своей акустике уменьшенных трезвучий, тяжелыми «цепями» хоральных аккордов. Психологическую нагрузку несут оркестровые штрихи, обращение к редко звучащим в партитурах Юдакова низким, сумрачным по своим тембрам инструментам — бас-кларнету, контрафаготу, тубе. Немаловажна роль эмоционально точного динамического расчета оркестровых средств. К примеру, тема трагедийного плана дается большей частью в камерном звучании, подчеркивая интимный характер переживаний.

В «Поэме-рапсодии» Юдаков развивает на узбекской национальной основе традиции советского симфонизма, наглядно проявляющиеся как в формообразовании (круп-

¹ Из выступления по радио в связи с исполнением «Поэмы-рапсодии».

ная одночастная форма с чертами сонатно-симфонического цикла), так и в широте симфонического дыхания, больших масштабах изложения тем.

Музыкальный язык поэмы насыщен глубоко содержательными и выразительными мелодиями разнообразного характера: то широко-распевными, лирическими, то задумчиво-мечтательными, то скорбно-патетическими, то скерцозно-танцевальными, светлыми. И при всей разноплановости мелодического материала он органически един, ибо в контрастных по характеру темах есть тесная интонационная связь.

Композитор написал произведение в жанре, синтезирующем черты рапсодийности и поэмности. Рапсодийность проявляется и в свободном развертывании тематизма, и в яркой контрастности эпизодов. С жанром рапсодии в известной мере сближает также цитирование подлинно-народной мелодии, воспроизведение народного жанрового колорита. Особую роль играют оркестровые средства выразительности, которые отчетливо вызывают в воображении слушателя звучание национальных инструментов — ная (флейта с кларнетом), карная (валторны с засурдиненными трубами) и других.

На форме произведения сказались закономерности одночастной симфонической поэмы. Это проявилось в близости композиционных очертаний произведения к сонатно-симфонической цикличности, кроме того, в тенденции к монотематизму (интонация секунды). Отметим, что логика формообразования строится на основе свойств национального мышления. В каждом разделе цикла действует принцип репризности, как основной конструктивной закономерности, идущей от узбекской народной песни. Известный просчет, на наш взгляд, допущен лишь в последней части, характеризующейся некоторой растянутостью размеров формы.

«Поэма-рапсодия» выделяется среди всех симфонических сочинений Юдакова обилием тематического мате-

риала, сложностью его развития. Знаменующее собой зрелое произведение в творческой эволюции композитора, произведение в то же время отражает новый этап в развитии узбекской симфонической музыки, характерный для 60-х годов. Оно получило единодушное признание на V съезде композиторов Узбекистана и прочно вошло в репертуар.

Мы коснулись некоторых произведений драматического плана. И все-таки главное в оригинальном стиле композитора — постоянное ощущение света, жизнерадостности, качеств, которые стимулировали в свое время создание комической оперы «Проделки Майсары», комедийно-сатирического балета «Юность Насреддина».

70-е годы характеризуются пристальным вниманием С. Юдакова к кантатно-ораториальному жанру. В каждый период творчества композитора акцент падает на тот или иной жанр, но такого целеустремленного интереса к разработке одного жанра на протяжении определенного периода мы не наблюдали ни на одном этапе творческого пути. Исключение составляет лишь единственное камерно-инструментальное сочинение — «Узбекская юмореска» для унисонного ансамбля скрипачей (1972).

В эти годы одно за другим появляются произведения кантатно-ораториального жанра: кантата «Муборакбод» (1972), вокально-симфоническая поэма «Алёр» (1972), поэма-кантата «Узбекистан» (1973), балет-оратория «Победа» (1976). Этот перечень говорит о характерной для современной музыки внутрижанровой тенденции — стремлении к синтезу с другими жанрами (поэмой, балетом). С точки зрения образно-эмоционального содержания здесь явно ощущаются два направления, не выходящие из общего «русла» его устремлений: одно включает два первых сочинения и продолжает линию т. н. «приветственных» кантат, характерных для творчества Юдакова послевоенного времени, другое проявляется в двух после-

дующих опусах и характеризуется включением в эмоциональный мир произведений драматических образов — тенденция, характерная для ряда сочинений 60-х годов.

Кантата «Муборакбод» («Приветственная» на стихи Х. Гуляма) и вокально-симфоническая поэма «Алёр» («Величальная» на стихи Миртемира)¹ это по существу воспевание-гимн новой жизни. Их характерная черта — современность, связь с событиями наших дней.

Умение слышать время, идти в ногу со временем присуще всем сочинениям кантатно-ораториального жанра. В вокально-симфонической сюите «Мирзачуль» композитор воспевае трудово́й подвиг народа — освоение Голодной степи. В кантате «Моя Родина» Юдаков славит цветущий родной край, созидающую силу, имя которой — партия. Поэма-кантата «Узбекистан», отразившая полувековую историю края, была приурочена к празднованию славного золотого юбилея республики. Балет-оратория «Победа» (на стихи Т. Тулы) посвящена 30-летию разгрома советским народом фашистской Германии. В этих сочинениях у автора собственное прочтение, индивидуальный подход к трактовке современности. Пожалуй, вряд ли кто-либо из композиторов Узбекистана может сравниться с Юдаковым в искусстве воплощения в музыке оптимистического мироощущения, передачи радостных эмоций и атмосферы торжеств или празднеств. Отсюда и отличительный апофеозно-гимнический, жизнерадостно-приподнятый тон, удивительная щедрость красок его произведений.

Современность прослеживается в «приветственных» кантатах и в тематике, и в прочтении жанра, и в образно-эмоциональном строе. Тематика этих произведений связана с лучшими гуманистическими идеалами нашего времени. Их отличает высокая гражданственность. В вокально-

¹ За эти сочинения С. Юдаков был удостоен в 1977 году Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы.

симфонической поэме «Алёр» Юдаков воспеваает Родину — «красу всех родин», труд хлопкороба, «подвиг которого велик, как мир», в кантате «Муборакбод» — тоже воспевание Отчизны труда и призыв к миру, дружбе всех людей планеты, для которых главный смысл жизни — счастье детей.

По произведениям кантатно-ораториального жанра, созданным Юдаковым, можно проследить этапы эволюции жанра в современной узбекской музыке. Каждый такой опус — новое слово и в то же время классический образец в национальном искусстве. Постоянный поиск привел композитора от кантаты сюитного плана к сложному, новому в узбекской музыке жанровому синтезу — балету-оратории (последнее сочинение этого жанра — «Победа»).

Интересные находки есть в этих произведениях. Кантата «Муборакбод» написана в не совсем традиционной манере. Это выразилось как в драматургическом плане, приближающемся к очертаниям сонатно-симфонического цикла, так и в новом арсенале средств композитора (соло колоратурного сопрано с хором, включение в партитуру модернизированного народного инструмента — электро-танбура). Выдержанная на едином дыхании в движении

Tempo di marcia

ля ля ля ля ля ля ля

С.
А.
Т.

Б. ля дя ля ля

The image shows a musical score for a piece titled 'Tempo di marcia'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line for Soprano (S.), Alto (A.), and Tenor (T.), and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'ля ля ля ля ля ля ля' above it. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Солист.

С.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр- рей.

А.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр- рей..

Т.

Ал- ёр.

Б.

Ал- ёр.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр.

Ал- ёр, друзь- я, ал- ёр, ал- ёр.

танцевальных ритмов, вокально-симфоническая поэма «Алёр» представляет, по существу, синтез с хореографией (дающий возможность музыкально-сценической интерпретации произведения) и с равным успехом может быть названа вокально-хореографической поэмой.

Интересна образно-эмоциональная сторона «Муборак-бод». Особенно свежо, современно звучит детский хор, музыка подобна щебетанию птиц, звонкому и беззаботному, и в то же время по-детски нарочито маршеобразна.

А когда слушаешь «Алёр», в блеске ритмических вариаций, ассоциирующихся в нашем воображении с великолепием национальных жестов и мимики, поистине полнокровно ощущаешь динамику народного торжества. Настолько убедительно композитор смог воссоздать эту картину большой обобщающей силы. Не случайно вокально-хореографическая композиция «Алёр» (с участием ансамбля «Бахор») представляла искусство Узбекистана в заключительном концерте для делегатов и гостей XXV съезда КПСС.

Другая группа произведений кантатно-ораториального жанра — поэма-кантата «Узбекистан» и балет-оратория «Победа». Оба сочинения объединяет прежде всего выход за пределы «чистого» жанра, обращение к драматургии резкого контраста эмоциональных сфер.

Поэма-кантата «Узбекистан» приурочена к 50-летию республики. Сначала она называлась «Юбилейная», и это отражало конкретную дату. Однако замысел произведения следует рассматривать шире. Воспевая настоящее, композитор возвращает слушателей к мыслям о прошлом. В связи с этим автор прибегает к оригинальному решению композиции кантаты, состоящей из двух частей: лирико-эпического повествования о прошлом; торжественного гимна сегодняшнему дню.

Первая часть кантаты называется «Хикоя» («Рассказ»). Она представляет собой своеобразный плач-воспоминание, думы о минувшем. Композитор по-новому переосмысливает жанровую специфику произведения. Он не прибегает к традиционному использованию конкретного текста — голос солиста представляет музыкальный

инструмент (электро-танбур), хор поет без слов. «Рассказ», в сущности, — симфоническая поэма-рассказ.



Необычно и использование электро-танбура в качестве солиста-оратора. В монологе инструмента слышится печальная повесть о тяжелых испытаниях узбекского народа в лихолетье революционной поры, в грозные годы войны, в трудный час стихийного бедствия — землетрясения.

В партитуре есть и светлые страницы, которые по эмоциональной нагрузке служат лишь лирическими отступлениями в общем контексте музыки.

Выдержанная по образно-эмоциональному строю в подлинно-национальном узбекском духе, музыка первой части завершается традиционным для русской музыки колокольным звучанием. Штрих, казалось бы, незначительный, но он говорит о многом, и прежде всего о проявлении интернациональной устремленности в музыке узбекского композитора.

Вторая часть — «Байрам касидаси» («Праздничная ода») — с первых же звуков создает приподнятое настроение. Гимничность интонаций, приветственный тон присущи колориту всей этой части.

Основное содержание «Праздничной оды» — воспевание родного края, дружбы народов... Музыка С. Юдакова, с присущей ей общительностью интонаций, возвышенно-оптимистическим тоном, светло и искренне передает полнокровный смысл стихов Эркина Вахидова:

Эй, жоним, улкам,
Жонони дурсан,
Машхури олам,
Нурхона дурсан.

Maestoso

С.
А. Туй туй му-бо-рак, туй-лар му-бо-рак, му-бо-рак.
Т.
Б.

Стремясь создать атмосферу всенародного праздничного настроения, композитор прибегает в вокальных партиях к приему оживленной имитации (переключки хоровых групп, солиста и хора), величественному хоральному изложению всех голосов.

Праздничный, национально-узбекский колорит (с призывными звуками карнаев и ритмами нагора) сливается с интонациями исконно русской величавой «Славы», как бы символизируя апофеоз дружбы народов.

23 июня 1976 года. Первое исполнение балета-оратории «Победа» С. Юдакова¹. В тот вечер зал охватило особое чувство, навеянное воспоминаниями грозных лет войны и незабываемого Дня победы, когда в атмосфере праздника, всенародного ликования вместе с богатырской песней героев-победителей слышался стон-плач матерей, скорбная клятва в память о павших.

Зал долго и восторженно рукоплескал автору. Апло-

¹ Исполнена в концертном варианте под управлением дирижера Гани Туляганова на прослушивании новых произведений композиторов Узбекистана. Солисты Л. Ходжаева, Р. Чепчеренко. Для сценического варианта композитор написал дополнительные эпизоды.

дисменты прозвучали еще во время репетиции перед концертом. Это были продолжительные и бурные аплодисменты присутствующих. Это были и горячие аплодисменты исполнителей композитору, с энтузиазмом исполнившему партию солдата (в связи с отсутствием последнего). Огромный, состоящий из трех коллективов (оперной студии, радиокомитета и филармонии) хор выражал свое признание С. А. Юдакову, прежде всего, как автору талантливого произведения, эмоционально глубоко захватившего слушателей и исполнителей.

В «Победе» Юдаков обратился к военно-патриотической теме, и в соответствии с ней разработал концепцию балета-оратории. Произведение состоит из пролога и шести частей, содержание и последовательность которых свидетельствует о единстве драматургического замысла: пролог «Памяти павших», I часть — «Война», II часть — «Поднимайся, народ!», III часть — «Ариозо матери», IV часть — «Наступление и победное шествие», V часть — «Слава героям», VI часть — «Апофеоз». Идеино-смысловой стержень всей концепции может быть представлен в виде эмоциональной формулы: «от страданий, через борьбу, к победе». Монументальность художественного замысла и пафос образно-эмоционального строя произведения обусловили большой состав исполнителей, состоящий из чтеца, солистов (меццо-сопрано, баритон), смешанного хора и симфонического оркестра (в сценическом исполнении — артистов балета). В музыкальном языке балета-оратории, мелодически ярком, доступном для восприятия широкого слушателя, отразились интонационно-ритмические и структурные особенности узбекской народной песни.

Пролог — «Памяти павших» — композитор решил в лирико-эпическом плане. Скорбно-сдержанные, а порой и патетические интонации чтеца дополняются психологически тонкими «штрихами» оркестра (ударные, струнные) — имитацией напряженных ударов пульса сердца,

воспроизведением интонаций стога. Подлинной находкой можно считать использование в конце части интересного художественного приема — имитации боя курантов, соряженного с отчетом времени, как бы переносящего слушателя к воспоминаниям грозных лет войны.

Следующая часть — «Война». Нашествие вражеских сил композитор изображает в виде саркастического марша (с соответствующей оркестровкой — флейты, контрафагот, контрабасы, ударные), подразумевая в сценическом варианте исполнения оратории хореографическое воплощение этого эпизода. Образ врага в этой части доминирует. Только в конце у хора звучит тема мести, символизируя ненависть народа к захватчикам.

На борьбу с врагом поднялся весь народ. Логически оправдан переход аттасса ко второй части произведения «Поднимайся, народ!»

С.

А.

Е- вуз ев Ва-ган- га бо- сиб кир- ди куз-гол! Заб-

Т.

Б.

тинг бир- ла тур эй у- луғ хал- ки- миэ!

Естественно, образ народа выражен средствами хора, который со словами мести призывает на борьбу с захватчиками. В музыкальной стилистике хора синтезированы узбекские интонации и советская патриотическая песня-марш. Разнообразно фактурное решение хоровой партитуры, представленной в куплетно-вариационной форме.

Ждет возвращения сыновей Родина-мать — таково содержание «Ариозо матери».

С. Moderato sostenuto

Со- гим-ди кун- гил қа- чон ке-лур- сан?
Бо- гим-да-ги гул қа- чон ке-лур-сан?

The image shows two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with the tempo marking 'C. Moderato sostenuto'. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with a long slur over the first few notes.

Мелодически яркое, выдержанное в духе оперного ариозо, соло матери чередуется с уместно звучащим а капелльным хором, символизирующим скорбь всех седовласых матерей, любимых невест. Глубоко трогает и всецело захватывает слушателя плач-стенание матери, тревожное ожидание которой переходит порой в крик души — «Когда вернешься?». Впечатление усиливается использованием психологически оправданного (в конце ариозо) приема «рыдания» (нисходящий мелодический ход, сопровождаемый замиранием звучности). Завершается ариозо мажорным аккордом, подчеркивая светлую, святую надежду всех матерей. В драматургии всего сочинения «Ариозо матери» мыслится как своеобразное адажио, которое в сценическом исполнении может быть решено не только средствами вокала, но и хореографии.

«Наступление и победное шествие». Эта часть, как и «Война», задумана в хореографическом плане. Композитор построил ее на своеобразном оркестровом «поединке» двух звучащих ранее тем. — темы нашествия врага и темы ненависти народа. Музыка как бы передает — враг повернут вспять, осколки разбитого врага сметаются под натиском народа-победителя. Вся часть овеяна духом победы.

Две последующие части — одного эмоционального плана. Если «Слава героям» венчает подвиг воинов, то «Апофеоз» в сущности выражает всенародное торжество

по случаю победы. Пятую часть (соло солиста с хором) композитор трактует как богатырское ликование героев-победителей. Господствует принцип переклички, напоминающий о традициях ашугов. О том, что в общей победе есть доля узбекского народа, подчеркивает интонационный строй этой части, в котором органически претворена хорезмская народная песня. Национальная характеристика музыки оттеняется включением в оркестровую ткань узбекского народного инструмента — нагора.

В «Апофеозе» победные звуки имитируемых в оркестре специфически национальных инструментов — карнаев и сурнаев — перемежаются с ликующим колокольным звоном, символизируя торжество советского народа.

С. Юдаков — признанный мастер кантатно-ораториального жанра. Не будет преувеличением сказать, что именно в этом жанре композитор проявил себя как художник большой общественной значимости, эстетическое воздействие искусства которого трудно переоценить. Оптимистически устремленная, зажигательная, всегда мелодически яркая музыка нашего современника воспеваает позитивные стороны жизни, вселяет уверенность, поднимает дух, зовет на подвиги, пробуждает лучшие человеческие чувства. Она соотносится с пульсом времени, она отражает творческие искания композитора. И в этом смысле С. Юдаков мог бы с полным правом сказать о себе словами поэта:

...Мне представляется порой,
Что время — главный мой соавтор,
Что время — главный мой герой.

Вслушиваясь в музыку Сулеймана Юдакова, ясно ощущаешь своеобразие удивительно светлых эмоций, вдохновенность чувств, приподнятость настроения. Яркое оптимистическое мироощущение, взволнованный эмоци-



С. Юдаков и народная артистка СССР Г. Измайлова
на репетиции «Проделок Майсары» в Лодзинском театре.

ональный тон, чувство юмора — качества, которые отличают талант узбекского композитора.

Юдакову свойственны эмоционально открытое восприятие жизни, естественная непосредственность музыкальной речи, редкая общительность интонации. Не случайно большинство его произведений популярно: они адресованы широким кругам слушателей, и при этом — никакой упрощенности, никакого примитивизма.

Для Юдакова не существует музыки вне национальной почвы. Лучшие произведения композитора воплощают об-

разы родного Узбекистана, в них ощущается стихия узбекской песни, танца и поэзии. Напоенная народными истоками, его глубоко национальная музыка звучит очень современно, отражая ритм времени, воспевая свет новой жизни.

В ряде сочинений различных жанров композитор обращается к подлинным фольклорным мелодиям. Это сообщает его тематизму родниковую свежесть народной самобытности. Причем преобладает творческое переосмысление интонаций народной песни¹. Когда Юдаков обращается к народным истокам, его творческий метод отличает очень точный отбор фольклорного материала. По эмоциональному строю — это чаще всего оживленные, ритмически четкие, быстро узнаваемые в народе напевы. Юдакову ближе всего специфика народного жанра ляпар (опера, кантаты). Музыкальный язык композитора впитал специфические ладовые, метро-ритмические свойства узбекской народной музыки, в нем ощущается яркая национальная характерность.

Юдаков не замыкается в рамках узбекской музыки, узбекского мелоса. В «интонационном словаре» одного из глубоко интернациональных художников Узбекистана органично соединены разнородные элементы многонационального мелоса. Он осваивает закономерности строения советской массовой песни — жанра, наиболее близкого широкому кругу слушателей. Органическое сочетание, синтез элементов узбекской народной и советской массовой песни присущ, прежде всего, песням и кантатам (как в маршевых, так и в лирико-танцевальных темах), хотя проявляется и в симфоническом жанре.

В творчестве Юдакова находит удачное решение проблема единства национального и интернационального в музыке. Подобная широта интернационального кругозора помогла композитору с неповторимой глубиной вопло-

¹ Этот принцип стал основополагающим в опере «Проделки Майсары».



тить общественные идеалы своего народа, сделать их общечеловеческими.

Особый интерес узбекский композитор проявляет к песенно-танцевальному искусству восточных народов. В его творчестве можно встретить темы и образы, напоминающие страницы русской музыки «о Востоке»¹. Хорошо знающий и любящий музыку Востока, Юдаков стремится передать характерные черты ее мелодики, метро-ритма, ладовых тенден-

Афиша польской премьеры «Проделок Майсары».ций. Его характеризует творческое проникновение в интонационную сферу этой музыки. Глубокое своеобразие и

¹ На один из таких примеров указывала в свое время И. Вызго: «Яркий пример — побочная партия сюиты С. Юдакова, вызывающая бесспорные ассоциации с одной из тем «Шехерезады» Римского-Корсакова. И это вовсе не простое копирование традиций великой брагской культуры, а выражение определенного внутреннего родства в творчестве самобытного и оригинального композитора» («Советская музыка», 1964, № 1, с. 9—16).

неповторимость стиля Юдакова таится в «роскошном красноречии Востока». Композитор обращается в основном к интонационным истокам родственных культур — азербайджанской (в сюите для двух роялей, в песне «Милый Узбекистан», в опере «Проделки Майсары» и т. д.), уйгурской (в третьей квартетной сюите), иранской (в «Поэме-рапсодии»). Наиболее устойчивые связи отличают стиль Юдакова с таджикским песенно-инструментальным фольклором. В творчестве композитора, прожившего некоторое время в Таджикистане, определился своеобразный творческий стиль, благодаря чему его можно причислить к т. н. на Востоке «двуязычным» авторам (традиция, сложившаяся еще со времен Джами и Навои).

У народов среднеазиатского региона наиболее тесные музыкальные контакты наблюдаются между узбеками и таджиками, в истории которых издавна существовали многосторонние межнациональные связи, исторические судьбы которых всегда отличала тенденция к сближению.

Трудно назвать композитора Узбекистана, который в той или иной мере не обращался бы к таджикской основе. В вокальной музыке — это романсы в таджикском стиле Закирова, Левиева, Ашрафи, Бурханова (его же а капелльные хоры), обработки для хора таджикских песен Умеджанова, оратория «Сказание о Рустаме» Ашрафи и другие. В инструментальной музыке — «Таджикская танцевальная сюита» Ашрафи, сюита «Лола» и симфоническая поэма «По прочтении Айни» Козловского, фортепианные пьесы, третий квартет и «Памирская увертюра» Гиенко, камерные и симфонические опусы Карим-Ходжи, «Памирская сюита» Сабитова, «Памирский народный танец» для квинтета духовых Малахова. В сценических жанрах таджикские элементы содержат опера «Лейли и Меджнун» Глиэра и Садыкова, опера «Дилорам» Ашрафи, балет «Кашмирская легенда» Мушеля.

В этом перечне «таджикских опусов» композиторов

Узбекистана видное место занимают сочинения Юдакова, вышедшие из-под пера композитора на всем творческом пути.

Начнем с того, что узбекский композитор—автор Государственного гимна Таджикской ССР, созданного более тридцати лет назад. Среди ранних сочинений, язык которых впитал таджикские интонации, отметим «Восточную поэму» для скрипки и фортепиано. Выразительный тематизм этого сочинения, несомненно, возник на мелодической основе своеобразных песен горного Памира.

Композитор написал ряд произведений, в которых ярко передана интонационная сфера таджикской музыки. Это ощущается в двух танцах для секстета домбровых. Близость таджикскому мелосу обнаруживает вторая сюита для струнного квартета. Обороты таджикских мелодий слышатся в третьей части («Родина наша!») вокально-симфонической сюиты «Мирзачуль», во второй части («Праздник урожая») кантаты «Моя Родина». В «Фантазии для скрипки, виолончели и фортепиано» (в средней части) Юдаков использует подлинно народную таджикскую мелодию. Композитор создал музыку к двум лентам «Таджикфильма» — «Знамя кузнеца» и «Двенадцать часов жизни», написал более десяти песен и романсов.

В широко популярной опере «Проделки Майсары», вобравшей в себя интонационные элементы не только узбекской музыки, композитор опирается на народно-песенные источники, популярные как в Узбекистане, так и в Таджикистане. Например, песня Ходжи Дарга в сцене с Достом (из второго акта оперы), исходные интонации которой основаны на народной мелодии «Лаъли бадахшан», широко бытующей в обеих республиках. Отдельные интонации другой мелодии — песни Доста «Как я страдаю» — также вызывают ассоциации не только с узбекскими, но и с таджикскими народными песнями. В партиях персонажей, в ансамблевых сценах оперы использу-



Майсара (А. Пикёрска) и Дост (А. Козилек) на лодзинской сцене (снимок из польского журнала).

ются жанровые свойства ляпара, широко распространенного как в традиционном, так и современном фольклорном творчестве обоих народов.

В ряде случаев Юдаков использует одновременно несколько разных по национальным истокам мелодий. Замысел таких произведений обычно навеян идеей братства народов. Важно подчеркнуть, что воплощение этой идеи — типичная черта творческого облика композитора. Наиболее ярким примером тому — «Фестивальная увертюра», в которой как в праздничном фейерверке мелодий разных народов (узбекского, русского, азербайджанского и других) выражена идея дружбы, братства на земле.

В музыкальном стиле Юдакова привлекает его мелодическая самобытность. Темы сочинений проникнуты не только неповторимым своеобразием, интонационной выразительностью, они всегда необычайно красивы — красивы пластикой рисунка и непререкаемой внутренней эмоциональной логикой, красивы своей ясностью и гармоничностью. Они впитали в себя броские, терпкие черты узбекского музыкального фольклора, восхищавшего в свое время Б. Асафьева.

Для большинства произведений Юдакова характерно использование танцевальных ритмов¹. Стихия танцев привлекает композитора с юных лет. От первых пьес до балета «Юность Насреддина» он создал ряд партитур (клавиров), в которых запечатлены сильные и яркие образы, навеянные поэзией народного танца. Во многих произведениях Юдакова, непосредственно не связанных с танцем, мы нередко ощущаем почти зримую конкретность пластических движений, выраженных музыкой.

Вместе с танцевальными ритмами узбекской народной музыки, в которых ведущую роль играют так называемые усули (большой частью в исполнении ударных инструментов), в творчестве Юдакова большое место занимают вальсовые ритмические структуры, сообразующиеся со светлыми лирическими образами сочинений композитора. Сочетание элементов узбекской песенности и типично вальсовых черт проявляется в ряде эпизодов комической оперы «Проделки Майсары». До оперы вальс был неоднократно использован (с сохранением его жанровой, танцевальной основы) в песенном творчестве композитора («Карнавальный вальс», «Песня ожидания»), в кантате «Моя Родина» (третья часть — «Песня о Ташкенте») и других произведениях.

¹ В музыке Юдакова, как и у Хачатуряна, впечатление приподнятости настроения, жизнерадостности мироощущения достигается благодаря ее танцевальности.

Другая яркая жанрово-характерная особенность музыки Юдакова — широкое претворение маршевых ритмов, подчеркивающих активный, волевой характер его музыки. Маршевое начало определяет образно-эмоциональный строй различных жанров — от песен и кантат до симфонических произведений и оперы¹.

В ладо-гармоническом мышлении композитора проявляется тенденция к национальному своеобразию. Для Юдакова характерно широкое использование натуральных ладов, ладовой переменности. Наиболее часто встречаемые варианты взаимопроникновения ладов: эолийский-дорийский, эолийский-фригийский, миксолидийский-ионийский и др.

В фактурно-гармонической лексике Юдакова обращает на себя внимание обилие органичных пунктов, аккордов кварто-квинтового строения (с пропущенной терцией), натуральных ступеней и натуральных ладовых оборотов. Среди других национально-традиционных гармонических средств композитор использует комплексное голосоведение параллельными квартами, квинтами, передающими характерное «дутарное» звучание.

Круг аккордовых средств в произведениях Юдакова сравнительно небольшой, причем выбор их свидетельствует о стремлении композитора к красочному звучанию². Юдакову вообще свойственна колористическая трактовка гармонии (хотя, конечно, не исключаются и динамические

¹ Имеем в виду маршевую трансформацию мелодии «Хой, ишчилар!» в хоре народа «Вы — злодеи-сторожа!» Подобное изменение было вызвано, видимо, стремлением композитора приблизить звучание хора к массовой революционной песне. В новом звучании тема воспринимается как протест против несправедливых действий власти имущих.

² Т. С. Вызго обращает внимание на то, что «красочность, как качество музыкального мышления», проявляется в музыке Юдакова в большей степени, чем в творчестве других узбекских композиторов. («Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой», М., 1970, с. 284).



Финальная сцена оперы «Проделки Майсары» в Лодзинском театре.

ее свойства). О стремлении к колористичности звучания свидетельствуют разнообразные средства гармонического языка композитора. Среди них могут быть названы различные бифункциональные сочетания, альтерированные аккорды субдоминанты и доминанты с пониженной II ступенью¹, а также красочная «переливчатость» мажоро-минора.

Отдавая большое предпочтение гомофонно-гармоническому складу, Юдаков вводит в произведения и элементы полифонической фактуры. Среди самых различных видов полифонического письма можно выделить использование контрастной полифонии как средства динамизации репризы, например, в симфонических опусах композитора. Укажем на репризы произведений, созданных в различные периоды творчества: «Хорезмское праздничное шествие», «Молодежная увертюра», «Фестивальная увертюра», в которых прослеживается одновременное звучание тем (в «Фестивальной увертюре», например, узбекская мелодия — с карнаями — сочетается с величавым русским напевом).

В оркестровом письме Юдакова обращает на себя внимание стремление к красочному звуковому колориту. Яркая образность его музыки позволяет чисто звуковыми средствами достигнуть почти зримости воспроизводимого.

Преобладание в сочинениях Юдакова лирико-танцевальных и маршевых тем дифференцирует оркестровую фактуру на прозрачную с применением солирующих инструментов и массивную плотную ткань. В первом случае (это характерно, например, и для большей части партитуры «Майсары») композитор использует более мягкие тембры инструментов. На правах солистов чаще выступает деревянно-духовая группа. Юдаков довольно часто

¹ Довольно частое применение аккордов фригийского наклонения можно считать отличительным стилистическим признаком музыки Юдакова.

поручает соло флейте, близкой по тембровой окраске узбекскому народному инструменту — наю. В темах массострою, в права вступает весь оркестровый массив (*tutti*) с привлечением меди и ударных инструментов (тогда как в первом случае участие меди ограничивается в основном соло трубы, да и то засурдиненной). Но и здесь празднично-торжественные, радостные эмоции композитор выражает различными красками звуковой палитры. Приподнятость настроения, жизнерадостный порыв не сообразуются у Юдакова с обязательной насыщенностью оркестрового звучания. Это подтверждают и слова композитора: «Не все празднично, что звучит громко... Пауза — тоже музыка».

Оркестровыми средствами композитор подчеркивает национальное своеобразие своих произведений. Иногда это осуществляется включением в симфоническую партитуру узбекских народных инструментов, вплоть до модернизированного народного инструмента электро-танбура¹. Чаще Юдаков стремится достичь тембрового подобия народных инструментов средствами симфонического оркестра. Небезынтересно отметить, например, обращение композитора оптимистического, жизнерадостного мироощущения к характерной призывной звучности карная — национального инструмента, провозглашающего любое праздничное всенародное событие. Карнай слышится в опере «Проделки Майсары», почти в каждом симфоническом произведении — в «Хорезмском праздничном шествии» (виолончели с контрабасами), «Молодежной поэме» (валторны с тромбонами), симфонической поэме «Памяти В. И. Ленина» (виолончели с контрабасами), «Поэме-рапсодии» (туба), «Фестивальной увертюре» (валторны с тромбонами).

¹ Использован композитором в качестве солиста-оратора в первой части («Рассказ») поэмы-кантаты «Узбекистан».

По инструментальному рисунку партитур Юдакова мы всегда можем опознать автора. Оркестровое письмо оперы «Проделки Майсары», например, перекликается с оркестровым изложением многих предшествующих музыкальных полотен и предваряет стиль последующих партитур — «Фестивальной увертюры» и других.

Юдаков стремится следовать принципам развития тематизма, характерным для узбекских народных песен. Один из них — динамизация форм расширением построений их варьированием, созданием ауджей-кульминаций. Другой встречается в вокальном творчестве и состоит в проведении в конце песен, романсов, хоров основной темы в партии сопровождения (оркестра или фортепиано), тогда как в голосе в это время проходит вокализ типа ауджа (вспомним песню «Родной Узбекистан», первую часть кантаты «Моя Родина» и другие).

В малых формах (вокальных и инструментальных миниатюрах, отдельных частях инструментальных циклов) всегда проявляется композиционная стройность, рельефность, соразмерность. В инструментальных произведениях крупной формы, требующих длительного развития тематизма, философской концепционности мышления, композитору не все удается в равной мере. Длинные, растянутость отдельных фрагментов, порой нарушение конструктивной логики в форме целого — такие просчеты всех (за исключением, быть может, «Фестивальной увертюры») симфонических опусов (увертюрах, поэмах), созданных в разное время. В этом, видимо, кроется одна из причин того, что композитор не выступил в жанре т. н. «чистой» симфонии. В то же время в кантатах, ряде сценических жанров, в том числе и в опере «Проделки Майсары»¹, Юдаков достигает композиционной стройности.

¹ См. об этом в статье В. Плуилян «О некоторых композиционных особенностях узбекской комической оперы «Проделки Майсары». «Вопросы истории и теории узбекской советской музыки». Ташкент, 1976.

ти, значит, лучше ощущает закономерности вокально-сценической драматургии.

В целом же композитор тяготеет к пропорциональным, симметричным, «закругленным» конструкциям — к трехчастности, репризной двухчастности, хотя, естественно, изобретательно использует и другие композиционные схемы.

Отдельные стилевые стороны музыки Юдакова, и мы это невольно ощущаем, слушая ее, сходны с ярким, красочным искусством Хачатуряна. Воздействие Хачатуряна на формирование стиля узбекского композитора несомненно. Первое, что весьма заметно, — отражение в музыке обоих композиторов праздничных тонов жизни. Родственность творческих черт сказывается и в обобщенности тематизма, проявляющейся у обоих художников в своеобразном и органичном сочетании на национальной основе различных интонационных пластов. Не без влияния Хачатуряна Юдаков ощутил ритм как фактор динамический и драматургический, использовал его огромные потенциальные возможности (вспомним значение ритма в опере «Проделки Майсары», в кантате «Мирзачуль», в большинстве симфонических произведений). Наконец, как у Хачатуряна, впечатление активности, сверкающего блеска и солнечной жизнерадостности достигается в музыке Юдакова духом танцевальности.

Творческий мир композитора — мир искренних жизнерадостных образов. По складу таланта, по характеру дарования С. Юдаков — певец света, радости, торжествующей созидательной жизни. Такой пафос утверждения прекрасного сказывается прежде всего в доминирующей стихии возвышенно-радостных чувств; в интонационном заряде мелодий, в умении всегда отбирать в многоцветном потоке жизни согретые, как бы освещенные солнцем интонации, в ярких красках музыкальной речи.

Оптимистически устремленное, поистине национальное искусство Юдакова — значительная веха в развитии узбекской советской музыки. В опоре на богатые традиции узбекской музыки самобытного национального композитора отличает живая авторская мысль, активный новаторский поиск.

Художник ярко выраженной интернациональной устремленности, Юдаков привносит в узбекское искусство новые творческие решения и новые стилевые качества, которые проявляются, на наш взгляд, в более широком, чем в творчестве других композиторов, синтезе инонациональных музыкальных культур.

У композитора свой ярко индивидуальный стиль, узнаваемый с первых тактов. Лучшим подтверждением могут служить высказывания композиторов и музыковедов Узбекистана на обсуждении новых произведений молодых композиторов: «написано в стиле С. Юдакова» (А. Берлин), «ощущается влияние Юдакова в части фактурных моментов» (С. Закржевская), «слышатся интонации С. Юдакова» (А. Джаббаров). Самобытное творчество композитора влияет на современный фольклор — в ряде песен мы обнаруживаем интонации отдельных его сочинений.

Сулейман Юдаков неустанно творит и активно участвует в музыкально-общественной жизни республики, в работе Союза композиторов Узбекистана. Член Союза с 1940 года, он в 1948 году, на первом съезде композиторов Узбекистана, был избран членом правления союза и руководителем секции симфонической музыки, и в последующие годы неоднократно переизбирается в этих должностях.

В 1969 году на IV съезде композиторов СССР Юдаков вошел в состав центральной ревизионной комиссии, в которой и до сих пор выполняет обязанности заместителя председателя. Как один из крупнейших деятелей музы-

кальной культуры республики, композитор представляет в ряде других творческих союзов.

О работе композитора на поприще руководителя комиссии симфонической музыки вскоре после его избрания сообщалось на страницах журнала «Советская музыка»: «...Активную деятельность, привлекающую к себе внимание многих членов союза, вела секция симфонической и камерной музыки. С. Юдакову, руководящему этой секцией, удалось наладить регулярные обсуждения новых произведений»¹. Уже более тридцати лет Юдаков бесменно руководит этим важным участком деятельности Союза композиторов.

Этим не исчерпывается общественная деятельность крупнейшего композитора республики. С. Юдаков — постоянный участник всех музыкальных форумов, декад, дней культуры, фестивалей, праздников песен, конкурсов, творческих встреч. Он выступает в печати, по радио и телевидению. Композитор не владеет высоким ораторским искусством, но его выступления благодаря умению владеть аудиторией, поднимать «больные» вопросы и «бить в точку», юмористическим комментариям всегда слушаются с большим интересом.

За большие заслуги в развитии узбекской советской музыкальной культуры С. Юдакову присвоены почетные звания: в 1961 году — «Заслуженный деятель искусств Узбекской ССР», в 1976 году — «Народный артист Узбекской ССР». Он награжден орденами Трудового Красного Знамени, «Знак Почета», медалями, Почетными грамотами Президиума Верховного Совета Узбекской ССР.

«...У каждого народа есть художники, в творчестве которых как бы сосредоточены прошлое, настоящее и даже будущее национального искусства, многообразие его жанров и форм, все его лучшие художественные традиции.

¹ Из отчета председателя правления СК Узбекистана С. Бабаева: («Советская музыка», 1952, № 1).

и те тенденции, которые сближают народную основу творчества с передовыми достижениями века». Эти слова, сказанные в адрес нашей замечательной современницы, актрисы Лютфиханум Сарымсаковой, могут быть в полной мере отнесены к талантливому узбекскому композитору Сулейману Юдакову. Это поистине современный художник, страстно вторгающийся в жизнь, утверждающий лучшие идеалы своего времени.

Обзор творчества С. Юдакова, важнейших вех его более чем сорокалетнего творческого пути позволяет нам сделать вывод о том, что в центре внимания композитора постоянно находятся темы большой идейной общественно-эстетической значимости, всегда ощущается мысль современного художника, чувствуется дыхание современной эмоциональной сферы. Интонационная чуткость к песенной атмосфере эпохи — неотъемлемая черта, примета творческого почерка Юдакова.

Стремление к широкому охвату действительности — основа богатого образно-эмоционального содержания его музыки. Это и лирика, и патетика, и жанрово-бытовые зарисовки, и комедийно-сатирические сценки, и драматические эпизоды. При всем тематическом многообразии произведений, различных по настроению, общий тон творчества Юдакова оптимистичен, жизнерадостен. В мироощущении художника значительную роль играет культ света, радости, что, естественно, находит отражение в его солнечной палитре.

Особое место в искусстве узбекского композитора, автора крупных комедийно-сатирических произведений — оперы «Проделки Майсары» и балета «Юность Насреддина» — занимает воплощение комедийного начала в музыке. Предпосылка к проявлению этой яркой особенности творческого письма Юдакова — оптимистическая концепция композитора, эмоциональное прямотушие и жизнеутверждающий стиль его музыки.

Сулейман Юдаков принадлежит к поколению компо-

зителей — ровесников Октября, творческое восхождение которых освещено светом новой жизни: в юности воспитанник детского дома, впоследствии ученик М. Ф. Гнесина и Р. М. Глиэра, ныне лауреат Государственной премии СССР, Государственной премии Узбекской ССР имени Хамзы, народный артист Узбекской ССР.

Таковы характерные этапы жизненного и творческого пути композитора, такова типичная для его поколения судьба художника в социалистическом обществе.

ОСНОВНЫЕ СОЧИНЕНИЯ С. ЮДАКОВА

ПЕСНИ, РОМАНСЫ, ХОРЫ

30-е годы

«Не пой, красавица» (сл. А. Пушкина), «На холмах Грузии» (сл. А. Пушкина), «Соловей» (сл. А. Пушкина), «Песня о счастье» (сл. Миртемира).

40-е годы

«Друзья, вперед!» (сл. Лахути), «Песня кавалериста» (сл. Миртемира), «Жизнь за жизнь...» (сл. Т. Фаттаха), «Братья» (сл. А. Лахути), «Песня» (сл. Миртемира), «О, сердце» (сл. А. Лахути), «Гимн Таджикской ССР» (сл. А. Лахути), «Колыбельная» (сл. М. Миршакара), «Девушки моей страны» (сл. Чустий), «Басандаст» или «Зачем заносишь меч?» (сл. А. Навои), «Боевые ребята» (сл. А. Гаямова), «Я здесь, Инезилья» (сл. А. Пушкина), «Мэри» (сл. А. Пушкина), «Ночной зефир» (сл. А. Пушкина), «Дон» (сл. А. Пушкина), «Наш сад» (сл. Г. Гуляма), «Моя Родина» (сл. Г. Гуляма), «Детская хороводная» (сл. Г. Гуляма).

50-е годы

«К новым победам» (сл. М. Миршакара), «О, девушка» (сл. М. Турсун-заде), «Марш защитников мира» (сл. Т. Фаттаха), «Родной Узбекистан» (сл. А. Мухтара), «Застольная» (сл. Г. Гуляма), «На чужбине» (сл. Т. Шевченко), «Молодежная песня о партии» (сл. А. Мухтара),

«Карнавальный вальс» (сл. Т. Тулы), «Марш комсомольцев» (сл. П. Мумина), «О, любимая, пой» (сл. А. Лахути), «Мой друг» (сл. М. Турсун-заде), «Образ твой» (сл. А. Лахути), «Шугнанка» (сл. М. Миршакара), «Хинди-руси бхай-бхай» (сл. Суркова), «Ода Ленину» (сл. Л. Ошанина), «Песня мира» (сл. Т. Тулы), «Возлюбленная» (сл. Х. Юсуфи), «Песня ожидания» (сл. М. Шейх-заде).

60-е годы

«Украшают мир цветы» (сл. Ш. Рашидова), «Подруги» (сл. Ш. Рашидова).

МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Опера «Проделки Майсары» (1958)

Балеты «Юность Насреддина» (1967)

«Живое пламя» (1970)

«Победа» — балет-оратория, сценический вариант (1977)

Музыка для драмтеатра

«Фарзанд» (1942)

«Светлый путь» (1951)

«Шелковое сюзане» (1951)

«Дочь Ганга» (1956)

«Женитьба сына» (1963)

МУЗЫКА К КИНОФИЛЬМАМ

«Когда цветут розы» (1959)

«Фуркат» (1960)

«Знамя кузнеца» (1961)

«Двенадцать часов жизни» (1962)

КАНТАТНО-ОРАТОРИАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

«Победа» — кантата (1945)

«Мирзачуль» — вокально-симфоническая сюита (1950)

- «Моя Родина» — кантата (1957)
«Гимн матери» (1967)
«Висол» («Встреча») — вокально-симфоническая поэма (1968)
«Алёр» («Величальная») — вокально-симфоническая поэма (1972)
«Узбекистан» — поэма-кантата (1973)
«Победа» — оратория (1976).

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- «Торжественная увертюра» (1949)
«Хорезмское праздничное шествие» (1951)
«Молодежная поэма» (1954).
Сюита из музыки к кинофильму «Фуркат» (1960)
«Памяти В. И. Ленина» — вокально-симфоническая поэма (1961).
«Поэма-рапсодия» (1964).
«Фестивальная увертюра» (1965).

КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

- Первая («Детская») сюита для струнного квартета (1944).
Вторая сюита для струнного квартета (1945).
«Восточная поэма» для скрипки и фортепиано (1946)
«Танцевальная сюита» для двух фортепиано (1948)
«Фантазия» (трио) для скрипки, виолончели и фортепиано (1948).
Третья сюита для струнного квартета (1949).
«Колыбельная» для скрипки и фортепиано (1958).
Адажио из балета «Юность Насреддина» для унисонного ансамбля скрипачей (1966).

«Узбекская юмореска» для унисонного ансамбля скрипачей (1972).

«Эй, Дильбарам» для унисонного ансамбля виолончелистов (1972).

ВЕРА ЗИНОВЬЕВНА ПЛУНГЯН

СУЛЕЙМАН ЮДАКОВ

Серия: «Композиторы и музыканты Узбекистана»

Редактор *Д. Быховский*
Оформление серии *Э. Исхаков*
Художественный редактор *Б. Хайбуллин*
Технический редактор *Э. Саидов*
Корректор *Л. Лебедева*

ИБ № 769

Сдано в набор 6.10.78. Подписано в печать 23. 8. 79. Р.14667. Формат 70×108¹/₃₂. Бумага типографская литературная гарнитура. Печ. л. 3,75. Усл. печ. л. 5,25. Уч.-изд. л. 5,35. Тираж 2000. Заказ 113. Цена 55 к. Договор 131—78.

Типография № 2 Ташкентского полиграфического производственного объединения «Матбуот» Государственного комитета Совета Министров УзССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Янгиюль, ул. Самаркандская, 44.

55 К.

