

VII

У-34



УЗБЕКСКАЯ
МУЗЫКА
НА
СОВРЕМЕННОМ
ЭТАПЕ



VII
У-34

УЗБЕКСКАЯ
МУЗЫКА
НА СОВРЕМЕННОМ
ЭТАПЕ



Таш. Гос. муз. ин-т
Инв. № 1455

Таш. Гос. муз. ин-т
г.м. Камзы
Инв. № 4371

UZBEK REPUBLICY KOMITASI O'ZBEK MILLIY MUSIQ SAHATI INSTITUTI
BOROTRESURS MARKAZI
Inv. № 3772

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВ
ИМЕНИ ГАФУРА ГУЛЯМА
ТАШКЕНТ—1977

Книга подготовлена Институтом
искусствознания им. Хамзы Хаким-заде Ниязи
Министерства культуры Узбекской ССР

Редактор-составитель кандидат искусствоведения
Н. С. ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Настоящий сборник посвящен проблемам узбекской советской музыки конца 60-х—начала 70-х годов. В известной мере он продолжает линию двухтомника «Истории узбекской советской музыки», завершающегося 1967-м годом—50-летием ~~Создания~~ государства. Однако в отличие от него данный труд не ставит задач характеристики всех существующих ныне жанров узбекской музыкальной культуры. Его цели иные — показать основные тенденции развития современной музыки Узбекистана, привлекая для этого те жанры, в которых эти тенденции проступают ярче, отчетливее.

Так, одна из основных художественных закономерностей нынешнего этапа— новое отношение к национальной традиции, более сложное, свободное, смелое, но, подчеркнем особо, не менее уважительное. Напротив, можно говорить о возросшей роли фольклора (в широком смысле слова) как надежного союзника композитора в поисках оригинального авторского языка, как стимулятора новых творческих идей. Практика последних лет свидетельствует: там, где больше доверия к художественным ресурсам национального наследия, доверия, соединенного, естественно, с творческой инициативой и знанием современной мировой музыкальной культуры, — там и настоящие удачи.

Все более активный протест в связи со сказанным вызывает нередко встречающееся в повседневной практике противопоставление современных музыкально-профессиональных жанров и монодической музыки, невольно выступающей в качестве антипода развитого полноценного искусства. Нет, монодия — это не сырой, «доисторический» этап, оставшийся далеко в прошлом! И сейчас, в середине 70-х годов XX века, монодия живет и плодоносит в условиях уже иных форм и жанров. Успевшая, к сожалению, стать привычной формула-лозунг: «От монодии — к многоголосию» все более обнаруживает свою несостоятельность: ведь сопряженными в ней оказываются разные системы музыкального творчества, которые принципиально, логически несравнимы (как нельзя, например, сказать: «От физики — к химии»), поскольку восточная монодия — это не эмбрион будущего многоголосия (что следует из формулы), а самостоятельная, эстетически законченная, художественно совершенная система. Именно поэтому здесь не может и не должно быть прямолинейных противопоставлений. И уж если пользоваться формулами, то гораздо более точно звучала бы, на наш взгляд, следующая: «На базе монодии — к освоению многоголосия». Хотелось бы обратить внимание читателя на то, что данная проблематика — взаимоотношения традиционного и современного — так или иначе, в той или иной степени получает воплощение во всех без исключения статьях сборника.

В книге объективно отражается и другая закономерность: активизация творчества композиторской молодежи. Многие страницы посвящены произведениям композиторов старшего поколения: И. Акбарова, М. Бурханова, М. Левиева, Г. Мущеля, переживающих пору творческого расцвета. Однако вниматель-

ному читателю нетрудно заметить, что большинство анализируемых в сборнике сочинений принадлежит молодежи. И это верно отражает реальную ситуацию в музыкальной жизни сегодняшнего Узбекистана.

Наша республика многонациональна. Наряду с узбеками в ней живут и трудятся представители других национальностей: русские, уйгуры, татары, корейцы и т. д. И это, естественно, находит отражение и в искусстве, в том числе музыкальном. В музыкальной культуре Узбекистана есть основная, магистральная линия — узбекская. Но вместе с ней, взаимодействуя и взаимобогащаясь, развиваются и культуры иных национальных ориентаций, образуя единое искусство ~~Узбекистана~~ Узбекистана. Не будет преувеличением сказать, что в рассматриваемый период наиболее крупные достижения, принципиальные творческие успехи связаны с музыкой, узбекской по своей стилистике. Естественно поэтому, что основное внимание в сборнике уделяется произведениям именно такого рода.

В создании книги принимали участие научные сотрудники Института искусствознания им. Хамзы Министерства культуры ~~Узбекистана~~ и педагоги Ташкентской государственной консерватории. Институт искусствознания представлен доктором искусствоведения Т. С. Вызго, кандидатом искусствоведения Н. С. Янов-Яновской, младшими научными сотрудниками С. В. Вахидовым, Н. А. Кадыровой, Ч. Р. Насыровой; Ташкентская консерватория — кандидатом искусствоведения С. А. Закржевской, и. о. доцента В. А. Головиной, старшим преподавателем М. А. Розенберг.

Сборник открывается статьей Т. С. Вызго «Узбекское музыкознание на современном этапе», в которой рассматриваются основные отрасли музыковедческой работы в республике, формулируются наиболее актуальные задачи, стоящие сейчас перед музыкальной наукой. Хотелось бы, чтобы мимо внимания читателя не прошла содержащаяся в статье критика недостатков, мешающих дальнейшему развитию узбекского музыкознания.

Статьи остальных авторов посвящены проблемам композиторского творчества. В работе Н. С. Янов-Яновской «Основные тенденции развития симфонической музыки» рассматриваются наиболее значительные сочинения симфонических жанров (сюиты, поэмы, концерты, симфонии), делается попытка определить характерные для данного этапа закономерности. Статья Н. А. Кадыровой «О Третьей симфонии М. Таджиева» содержит углубленный анализ одного из самых ярких и серьезных симфонических произведений последних лет. Обе эти статьи (Янов-Яновской и Кадыровой) образуют своего рода микроцикл, посвященный проблематике современного узбекского симфонизма.

Статья В. А. Головиной «Новое в фортепианной музыке» исследует вопросы нынешнего состояния фортепианного жанра в республике. Она охватывает все наиболее примечательные последние сочинения композиторов Узбекистана, прослеживает новые тенденции, намечает перспективы дальнейшего развития.

В работе М. А. Розенберг «Поэма «По страницам «Хамсы» Икрама Акбарова» идет речь о сравнительно молодом для узбекской музыки жанре вокально-симфонической поэмы. Особенности жанра рассматриваются на примере одного из лучших сочинений в данной области — Поэмы Акбарова.

В статье Ч. Р. Насыровой «Новые произведения Муталы Бурханова» представлены созданные за последние годы вокальные и вокально-симфонические сочинения одного из талантливейших композиторов республики. В статье делается попытка выявить наиболее характерные черты стиля Бурханова, определить новые тенденции в его творчестве.

Статья С. В. Вахидова «Эстрадная песня» посвящена одному из самых молодых и популярных жанров узбекской музыки. В работе прослеживаются истоки формирования этого жанра, рассматриваются наиболее удачные образцы. И, наконец, статья С. А. Закржевской «Некоторые черты гармонии в сочинениях молодых композиторов Узбекистана», в которой на примере анализа симфонических партитур двух разных авторов выявляются основные тенденции в области ладогармонического языка, характерные для современного этапа.

Авторский коллектив выражает надежду, что данный скромный труд привлечет внимание тех, кто интересуется узбекской музыкой, и поможет им ориентироваться в вопросах ее современного развития.

Т. С. Вызго

УЗБЕКСКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Узбекское советское музыкознание — молодая отрасль многонациональной науки нашей страны. Его развитие тесно связано с жизнью республики, с общим подъемом ее художественной культуры. Работа по записи и изучению народного творчества, начатая в 20—30-е годы энтузиастами этого дела В. Успенским, Н. Мироновым, Е. Романовской, И. Акбаровым, заложила прочный фундамент для дальнейшего развития узбекского музыкознания. Путь, пройденный за последующие десятилетия, свидетельствует о большой работе, проводимой в области изучения разных видов узбекского музыкального искусства.

50—60-е годы и особенно — начало 70-х годов отмечены интенсивным развитием музыковедческой мысли в республике. Это время выхода из печати первых монографий, брошюр, сборников статей, посвященных проблемам композиторского творчества, становлению новых для узбекской культуры жанров профессиональной музыки: оперы, симфонии и других.

Не ставя перед собой цели подробного освещения многих и весьма разнообразных по тематике и жанру публикаций, остановимся лишь на тех изданиях 70-х годов, которые позволяют говорить о каких-то новых тенденциях в развитии узбекского музыкознания.¹

Среди работ последних лет заслуживает особого внимания капитальное исследование «История узбекской советской музыки», подготовленное Институтом искусствознания имени Хамзы Хаким-заде Ниязи и опубликованное Издательством литературы и искусства имени Гафура Гуляма (I том вышел в 1972 г., II — в 1973). В отличие от предшествующих работ на аналогичные темы, таких как «Музыкальная культура Советского Узбеки-

¹ О публикациях 50—60-х годов см. статью Т. С. Вызго «Узбекское музыкознание в послевоенное двадцатипятилетие» в сб. «История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана». Москва, 1972.

стана» (Ташкент, 1955) или «Очерки истории музыкальной культуры Узбекистана» (Ташкент, 1968), представляющих собой сборники отдельных статей, данный труд создает целостную картину исторического процесса становления многожанрового музыкального искусства — составной части современной национальной культуры Узбекистана. В исследовании выявляется то новое, что характеризует узбекскую советскую музыку как искусство, рожденное эпохой Великого Октября, кровно связанное с современной жизнью и вместе с тем имеющее глубокие корни в многовековой художественной культуре узбекского народа. Через все исследование красной нитью проходит тема творческих взаимосвязей разных национальных культур. Как, какими путями происходило в современном узбекском композиторском творчестве освоение опыта профессиональной европейской, в первую очередь, русской музыки, в какие взаимоотношения вступали традиции европейского профессионального искусства с традициями самобытной и древней узбекской музыки — вот главная проблема, определившая теоретический аспект исследования. Нужно, однако, признать, что попытки решения этой сложной проблемы не всегда приводят авторов к убедительным результатам, но важно, что во всех главах, посвященных композиторскому творчеству, данная проблема ощущается как ведущая¹.

Объединение музыковедческих сил в большие творческие коллективы характерно для нашего времени. Примером совместной работы, помимо уже названной «Истории узбекской советской музыки», могут служить два сборника статей — «История и современность. Проблемы музыкальной культуры Узбекистана, Туркмении и Таджикистана» (Москва, 1972) и «Проблемы музыкальной науки Узбекистана» (Ташкент, 1973), а также книга очерков «Народные музыканты Узбекистана», выпуск 2-й (Ташкент, 1974), представляющий собой продолжение начатой Институтом искусствознания серии публикаций о мастерах народного искусства.

Каждый из названных сборников по-своему интересен. Сборник «История и современность», созданный на базе Института искусствознания имени Хамзы, объединил музыковедов трех среднеазиатских республик (Узбекистана, Туркмении и Таджикистана). Это первый у нас опыт «зональной» разработки актуальных проблем современного музыкознания, и сам факт расширения музыковедческих «горизонтов», углубления творческих контактов с братьями по перу — музыковедами соседних республик — представляется весьма знаменательным для

¹ В работе над созданием «Истории узбекской советской музыки» принимали участие музыковеды Алимбаева К., Бочкарева О., Вахидов С., Вызго Т., Вызго-Иванова И., Гафурбеков Т., Карелова И., Кароматов Ф., Кары-Ниязова Д., Юлдашбаева Т., Янов-Яновская Н.

современной художественной жизни многонациональной советской страны.

Перспективность подобного рода исследований, строящихся на фактическом материале какой-либо обширной музыкальной зоны, бесспорна. Но, естественно, каждый новый шаг в этом направлении потребует постановки более сложных творческих задач. Известная пестрота (как в тематическом отношении, так и в стилевом), свойственная сборнику «История и современность», должна смениться в последующих публикациях большей цельностью, подчиненностью отдельных частей единой проблеме, имеющей принципиально важное значение для искусства всех республик, входящих в состав данной музыкальной зоны.

Упрек в неоднородности (стилевой и качественной) еще в большей степени может быть адресован сборнику «Проблемы музыкальной науки Узбекистана», подготовленному Ташкентской государственной консерваторией. Наряду с интересными, содержательными статьями, новыми по материалу или по постановке проблемы (С. Галицкая: «О роли переменности в формировании узбекской монодии»; Т. Гафурбеков: «К истории изучения музыкального творчества в Средней Азии»; Ю. Плахов: «О двух принципах формирования в инструментальных частях макамов»; Т. Соломонова: «Виды ритмической организации в узбекской народной песне»; А. Матъякубов: «Хорезмские макамы»), сборник содержит статьи, представляющие собой перепевы давно известного (например, статья об опере «Лейли и Меджнун» Р. Глиэра и Т. Садыкова), или конспектирующие уже существующие работы (например, статья о трактатах XI—XV вв.). Тот факт, что авторами таких статей выступает молодежь (аспиранты и преподаватели), не спасает положения. Наоборот, эти работы наводят на мысль, что не все благополучно в воспитании молодых музыковедов. Так, в частности, вызывает недоумение отсутствие ссылок на существующие публикации, что свидетельствует о недостатке внимания к изучению источников и правильному их использованию. Между тем, эти «азы» научной работы очень важны, ибо успешное движение вперед возможно только при твердой опоре на уже достигнутые результаты.

Важную роль в сплочении музыковедов всех союзных республик сыграла совместная работа над созданием многотомника «История музыки народов СССР», возглавленная Институтом истории искусств Министерства культуры СССР. Музыковеды Узбекистана внесли свою долю труда в это коллективное исследование. Узбекская музыка в процессе ее развития в условиях строительства социалистической культуры республики нашла отражение во всех пяти томах.¹

¹ Пятый (завершающий) том «Истории музыки народов СССР» вышел в 1975 г.

Современная творческая деятельность композиторов Узбекистана получает освещение в серийном сборнике «Творчество», выпускаемом издательством «Советский композитор» (I выпуск — 1973, II выпуск — 1976).

Меньше вышло за последние годы монографических работ. Наиболее значительная — книга Ф. М. Кароматова «Узбекская инструментальная музыка (наследие)», опубликованная Издательством имени Гафура Гуляма (Ташкент, 1972). Исследование привлекает широтой охвата темы, тщательностью ее разработки, обилием, а часто и новизной фактического материала. Посвященная одному из видов музыкального наследия, книга Ф. Кароматова говорит о высоких достижениях многовековой художественной культуры узбекского народа. Особо следует подчеркнуть, что в отличие от многих изданий предшествующих лет, данная публикация богата не только различными образцами нотных записей фольклора, но, кроме того, содержит и теоретическую разработку музыкального материала.¹

Мы сознательно ограничиваем рамки статьи обзором уже опубликованных работ. Но было бы неправильно опустить здесь исследования, хотя и не опубликованные еще, но уже получившие широкое общественное признание. Речь идет о кандидатских диссертациях, защищенных в последние годы. Среди них такие исследования, как «Навои в музыке» З. Каримовой, «Творчество Г. Мушеля в аспекте взаимосвязей музыкальных культур братских народов» Г. Кузнецовой, «О формообразовании в инструментальных частях Шашмакома» Ю. Плахова, «Узбекская советская песня» С. Вахидова. Удостоенные высокой оценки музыкальной общественности нашей страны, эти работы говорят об успешном росте узбекского музыкознания, о выдвижении новых, молодых имен.

Окидывая беглым взглядом литературу последних лет, обращаешь внимание на ряд моментов, характерных для данного этапа развития узбекского музыкознания.

Первый — это активный интерес к современности. Подавляющее большинство работ посвящено музыке наших дней, произведениям советского музыкального творчества. Для многих авторов типично стремление рассматривать художественное явление в его связях с окружающей средой, музыкальные жанры в их развитии и становлении.

Второй момент — это расширение тематики исследований и разнообразие их профиля. Наряду с композиторским творчеством, внимание исследователей привлекает народное искусство, национальная профессиональная музыка устной традиции.

¹ Примечание редактора. Здесь нельзя не назвать книги самой Т. С. Вызго: «Развитие узбекского музыкального искусства и его связи с русской музыкой» (Москва, 1970 г.), обобщающей весь путь, пройденный узбекской советской музыкой вплоть до 70-х годов.

Наконец, третье, что необходимо отметить, — это рост интереса к вопросам музыкальной теории. Теоретические проблемы ставятся и разрабатываются на материале как современной музыки, так и музыки традиционной. В этом аспекте особенно показательны работы С. Галицкой, С. Закржевской, Ю. Плахова.

Все сказанное позволяет говорить о новом, более высоком уровне узбекского музыкознания, о его заметном возмужании и наступлении творческой зрелости.

Серьезным экзаменом для узбекских музыковедов явилась межреспубликанская конференция «Макомы, мугамы и современное композиторское творчество», научно-теоретическая часть которой была возглавлена Институтом искусствознания (июнь, 1975). Впервые был обобщен и проанализирован опыт по изучению и практическому освоению выдающихся жанров классического наследия народов Востока. В докладах и сообщениях музыковедов, представляющих музыкальную науку ряда союзных республик, нашли отражение разнообразные аспекты изучения поставленной проблемы, ее важное значение для современной творческой практики, ее связь с проблематикой родственных наук (историей, археологией, филологией и др.). В работе конференции приняли участие гости из Москвы, Ленинграда, Азербайджана, Армении, Таджикистана, Казахстана. Научно-теоретическая часть шла рука об руку с концертной. Программы концертов включали произведения наследия — макомы и мугамы в их традиционном виде, а также сочинения современных композиторов Узбекистана, Азербайджана, Армении, основанные на классических образцах. Этот представительный форум — живое свидетельство неумирающей ценности мугамов и макомов — замечательных творений прошлых веков, сохранившихся до наших дней в творческой практике народных исполнителей.

Активизации работы по изучению национального музыкального наследия во многом способствует кафедра восточной музыки Ташкентской консерватории, организованная в 1972 году. Это важное событие в масштабах культурной жизни не только Узбекистана, но и всей нашей страны. Актуальность его особенно очевидна в свете тех глобальных сдвигов, которые происходят во многих странах зарубежного Востока, ставших на путь свободного развития своих национальных культур.

Об успешном движении вперед свидетельствует рост авторитета узбекских музыковедов. Это сказывается в их активном участии в таких мероприятиях, как республиканские и всесоюзные съезды композиторов, научно-теоретические сессии, конференции, творческие форумы, посвященные проблемам композиторского творчества, вопросам изучения современного фольклора и традиционных жанров музыкального наследия. Естественно, что мера этого участия возрастает в тех случаях, когда тематика совеща-

ний связана с вопросами развития художественных культур народов Востока.¹

Одна из острых проблем современного музыкознания связана с трактовкой соотношения национального и интернационального. В той или иной мере она затрагивается чуть ли не в каждой из работ узбекских музыковедов. Проблема эта очень сложна, и сейчас — более чем когда-либо раньше. Крепнут и углубляются взаимосвязи народов нашей страны, усиливается обмен художественными ценностями. Общность методологической основы, как и обращение к определенной системе выразительных средств, сложившихся в европейской профессиональной музыке, несомненно, сближает национальные композиторские школы разных союзных республик. Однако опыт исторического развития советской многонациональной музыкальной культуры показывает, что общность идейных основ и художественного метода не мешает проявлению национального своеобразия музыкального искусства разных союзных республик. Какова же суть этих явлений? Как практически в самом музыкальном творчестве реализуется тезис о взаимовлиянии культур братских народов? Что именно осваивается из инонационального опыта и какие традиции своего наследия получают дальнейшее развитие? И, наконец, главное: что вносит в многонациональную советскую художественную культуру современная узбекская музыка?

Совершенно очевидно, что вопросы эти чрезвычайно сложны. И хотя в ряде исследований они уже ставятся, проблема в целом еще ждет своей научной разработки.

По-новому осмысливается в наши дни и проблема народности музыки. Сравнительно недавно народность творчества композитора определялась его непосредственной связью с фольклором (иногда даже сводилась к прямым заимствованиям распространенных народных мелодий). Для современного этапа характерна иная тенденция, отражающая стремление композиторов ко все более опосредованному претворению элементов фольклора, к постижению глубоких закономерностей народного музыкального мышления, к установлению широких связей с искусством других стран и народов. Естественно, что это выдвигает перед исследователями все более сложные и ответственные задачи. Закономерна тяга молодежи к овладению новыми средствами композиторской техники. Но необходимо отличать подлинное новаторство от новаторства в кавычках, когда изобретение новых технических эффектов уводит в сторону от реалистического искусства.

В Постановлении Центрального Комитета нашей партии «О литературно-художественной критике», принятом в январе 1972 года, указывалось, что одной из важнейших задач, стоящих перед

¹ Об этом, в частности, свидетельствуют материалы VII конгресса Международного Совета Мира, Москва, 1971, и Музыкальной Трибуны народов Азии, Алма-Ата, 1973.

исследователями и критиками, является задача глубокого анализа явлений, тенденций и закономерностей современного художественного процесса. Как бы ни были важны задачи научной разработки истории музыки дооктябрьского времени, передовой линией нашего музыковедческого фронта всегда было и остается сейчас изучение современного искусства, и в частности новых жанров профессионального творчества, поскольку само их появление в Узбекистане, как и в других республиках Средней Азии, — одна из характернейших примет нашего времени. Гораздо большее место в наших исследованиях должны занимать вопросы межнациональных связей, как внутри определенной музыкальной зоны (в данном случае среднеазиатской), так и в общесоюзном масштабе.

Всесоюзный кругозор — качество в наши дни чрезвычайно важное для музыковеда (как, впрочем, и для литературоведа или искусствоведа). Пора выходить за «локальность» проблематики исследований, увязывая закономерности развития искусства нашей республики с закономерностями, характерными для всей художественной культуры советской страны. Знание и понимание процессов общесоюзного значения, сопоставление наших художественных достижений с достижениями искусства братских республик поможет исследователю «набрать» необходимую высоту, с которой легче разглядеть все подлинно новое, ценное, а вместе с тем и то, что еще недоделано, что еще нерешено. Разумеется, постановка больших «стержневых» тем не отменяет необходимости рассмотрения конкретных художественных явлений (скажем, в статьях о новых значительных произведениях), как и разработки отдельных музыкально-теоретических вопросов, связанных с изучением народной музыки или творчества композиторов. Речь идет лишь о том, что пройденный путь и накопленный опыт выдвигают сегодня новые и более сложные задачи перед узбекским музыкознанием. «Социологическое изучение искусства, — писал в свое время А. В. Луначарский, — есть не просто одна из сторон изучения, хотя, конечно, оно не обнимает собой целиком всего искусствоведения. Оно является основным стержнем, без которого все остальные подходы, все остальные построения в области искусствоведения рассыпаются»¹. Это положение сохраняет свое значение и в наши дни, особенно учитывая некоторый крен в область узких вопросов музыкальной теории, который намечается в ряде музыковедческих работ.

Современный период жизни советского общества ознаменован новым этапом развития национальных отношений в СССР. Расцвет и сближение наций — это объективные взаимосвязанные и взаимообусловленные процессы, приведшие к возникновению новой исторической общности — советского народа. Как отмечал

¹ А. В. Луначарский. Вопросы социологии музыки. М., 1927, с. 106.

в своем докладе Ш. Р. Рашидов, «интернациональная общность советских людей, разумеется, не отменяет национальную общность, национальные культуры и национальные языки, а лишь подчеркивает ту единую, устойчивую, существенную черту, которая присуща всем социалистическим нациям и каждой из них»¹.

Искусство не стоит в стороне от этих важнейших процессов. В нем диалектически совмещается и то общее, что объединяет всю советскую культуру в целом, и то своеобразно неповторимое, что свойственно художественной культуре каждого народа. Музыкальное искусство Советского Узбекистана — убедительный тому пример. Возьмем ли мы оперную музыку или симфоническую, массовую песню или современный узбекский романс — везде наблюдается синтезирование элементов общего и индивидуального, то есть тех черт, которые объединяют узбекскую музыку со всей многонациональной советской музыкальной культурой на общих принципиальных основах, и тех, которые отличают произведения узбекского искусства от искусства других республик нашей страны.

В чем же заключено то особое, отличительное, что придает произведениям современной узбекской музыки черты неповторимого своеобразия? Прежде всего, конечно, во всем том, что связывает их с художественными традициями народа. А устойчивость этих традиций очень велика: как бы ни изменялся интонационный строй современной узбекской музыки, в нем всегда присутствуют какие-то важные особенности, унаследованные от веками накопленного народом художественного опыта. Тут и склонность к плавному разворачиванию музыкальной мысли, и своеобразные приемы нагнетания динамического напряжения, и особенности построения формы, и многое другое. Но дело не только в этом. Даже то новое, что переходит в данную национальную культуру из художественного опыта других народов, переосмысливается по-своему, приобретает какие-то новые качества. Как справедливо заметил известный советский музыковед Л. А. Мазель, при органическом сочетании нового с традиционным «...старое необыкновенно оттеняется, освежается (иногда как бы вновь рождается) и в то же время облегчает восприятие и усиливает выразительность нового»². Вот почему, ставя главным объектом изучения музыкальное творчество наших дней, мы не должны игнорировать прошлое, не должны выпускать из поля своего зрения огромные богатства, накопленные узбекским народом в области художественной культуры. В этом направлении уже сделаны первые шаги, однако подвигается это дело явно не-

¹ Из доклада Ш. Р. Рашидова на собрании партийного актива. «Правда Востока» от 2 марта 1973 г.

² Л. Мазель. К дискуссии о современной гармонии. «Советская музыка», 1962, № 5, с. 53.

достаточными темпами. Один из главных тормозов — трудность контактов с книгохранилищами зарубежных стран, где находятся уникальные списки трактатов о музыке, написанные выдающимися учеными Среднего Востока. Другой тормоз — крайне ограниченное число специалистов, совмещающих в своем лице востоковеда и музыковеда и способных разобраться в чрезвычайно сложных музыкально-теоретических положениях средневековых ученых.

Разрабатывать проблемы истории узбекской музыки невозможно вне связи с музыкальными культурами других народов Востока. Невозможно «разорвать на части» культурное наследие узбеков и таджиков — народов, сама история которых имеет множество точек соприкосновения. Невозможно правильно ориентироваться в вопросах происхождения и формирования, скажем, бухарского «Шашмакома», сконцентрировавшего в себе многие достижения искусства прошлого, вне учета аналогичных процессов становления профессиональных жанров музыки устной традиции, на протяжении многих веков протекавших в искусстве разных стран. История учит, что «разные части человечества, при всех своих распрах, в области культуры всегда были в общении друг с другом и без этого общения обойтись не могли»¹. Абсолютно обособленных культур никогда не существовало — и не только применительно к рядом лежащим странам, но и в сопоставлении географически весьма отдаленных культурных зон. Столь охотно подчеркиваемая некоторыми зарубежными исследователями «полярность» музыкальных культур народов Востока и Запада, обусловленная якобы полным отсутствием «точек пересечения», оказывается фикцией в свете достижений современной исторической науки. Существование еще на рубеже нашей эры тесных контактов между культурами стран Востока и Европы теперь уже не вызывает сомнений. Преимущество лучших достижений художественного опыта прошлого, и нередко — вне зависимости от политических и географических границ, от различия быта, уклада жизни, языка, — один из важнейших факторов мировой культуры.

Наше время характеризуется установлением несравненно более активных, чем прежде, форм взаимосвязей. Принцип объединения всех прогрессивных сил планеты для общей борьбы за мир, национальную независимость, демократию и социализм отражает самые передовые, ведущие тенденции современности. Пролетарский интернационализм становится знаменем, под которое ныне стягиваются все большее число народов всех континентов. В этих условиях вызывают пристальное внимание основные тенденции развития национальных культур. Как в нашей стране, так и в масштабах всей мировой системы социализма, процессы, совершающиеся в области формирования националь-

¹ И. И. Конрад. Запад и Восток. М., 1966, с. 462.

ных культур, подтверждают ленинское положение о том, что социализм «дает полный простор «симпатиям» населения и именно в силу этого облегчает и гигантски ускоряет сближение и слияние наций»¹.

Взаимодействие культур — одна из важнейших составных частей интернационального сотрудничества народов, играющего огромную прогрессивную роль в современном мире. Вместе с тем, советские люди прекрасно понимают, что потепление «политического климата» и расширение культурных контактов отнюдь не ослабляет борьбу на идеологическом фронте. Идеологическая борьба, которую ведут марксисты-ленинцы, — это борьба за торжество коммунистических идеалов, за мир, социальный прогресс, национальное освобождение, за дружбу и братство народов. Некоторые зарубежные музыковеды утверждают, что музыке до этого нет дела, что музыка — искусство внеклассовое, якобы не связанное ни с социальными конфликтами, ни с борьбой народов за национальную независимость. Однако сама жизнь опровергает эти измышления буржуазных социологов, и в наши дни — более категорично, чем когда-либо ранее. Это понятно, ибо наше время — время грандиозных политических, социальных и культурных сдвигов — накладывает особенно яркий отпечаток на все проявления духовной деятельности человека. Искусство, в том числе и музыка, не остается в стороне от этих процессов.

Достижения музыкальных культур народов Советской Средней Азии получили широкое признание как в нашей стране, так и далеко за ее пределами. Они свидетельствуют о правильности нашего пути, о плодотворности принципов взаимовлияния и взаимообогащения. Общечеловеческое культурное достояние принадлежит всем народам мира, и, черпая из этой сокровищницы, каждый народ способствует развитию своей национальной культуры, в свою очередь внося свой вклад в культуру общемировую. Такова диалектика этого процесса, сметающего на своем пути всякие попытки «законсервировать» художественные достижения прошлого, затормозить характерные для нашего времени поиски новых художественных форм. Как сказал выдающийся музыкант Индии Нарьяна Менон, выступая на «Музыкальной трибуне стран Азии» (Алма-Ата, 1973): «Сохранение традиций национального искусства не самоцель, а необходимое условие культурного роста, плацдарм для рывка в будущее». Нужно беречь, хранить, изучать наследие прошлого, но надо также поддерживать поиски новых форм, способствовать становлению новых композиторских школ, синтезирующих достижения своего национального искусства с достижениями культур других народов.

Настало время серьезно задуматься над проблематикой нашей работы, над формами ее организации. Советский Восток — понятие вполне конкретное. Культурные достижения народов Совет-

ского Востока пора изучать не изолированно, а комплексно, в широком диапазоне определенной музыкальной зоны. Пора объединить усилия музыковедов разных республик Советского Востока и приступить к созданию таких трудов, в которых проблемы настоящего и прошлого музыки этих республик решались бы на материале музыкального искусства разных народов. При этом чрезвычайно важно выявить то главное, что связывает современную музыку каждой из республик Советского Востока с основными тенденциями развития всего многонационального искусства нашей страны. Это будет способствовать пропаганде достижений современного советского искусства и, вместе с тем, поможет определить тот вклад, который вносят народы Средней Азии, Казахстана и Закавказья в мировую музыкальную культуру.

Помимо разработки больших исследовательских тем перед узбекскими музыковедами стоит целый ряд других задач. Здесь, в первую очередь, надо назвать популяризаторскую работу, создание увлекательных книг о музыке, обращенных к широкому читателю, книг, в которых подлинная научность сочеталась бы с доступностью изложения. Таких книг у нас еще мало.

Ответственные задачи стоят перед музыковедами в области музыкальной критики. Хотя в последние годы и здесь наметились некоторые сдвиги — на страницах газет и журналов чаще стали появляться квалифицированно, а иногда и талантливо написанные статьи и рецензии, затрагивающие актуальные проблемы музыкального творчества. В качестве примера назову статью Н. С. Янов-Яновской в журнале «Советская музыка», отмеченную дипломом СК СССР (1972 г.). И все же надо признать, что музыкальная критика продолжает оставаться слабым участком нашей работы.

Что нужно для того, чтобы музыкальная критика поднялась на уровень поставленных задач? Для этого в первую очередь необходим рост — идейный и профессиональный — самих критиков. Быть критиком — это не значит только писать статьи и рецензии. Быть критиком — значит, прежде всего, овладеть способностью подмечать главное в новом музыкальном произведении — его достоинства и недостатки — и иметь смелость отстаивать свое мнение. Вспомним еще раз слова А. С. Пушкина, давно уже ставшие хрестоматийными: «Критика — наука открывать красоты и недостатки в произведениях литературы и искусства». Ответственную миссию по воспитанию будущих музыкальных критиков республики должны взять на себя Союз композиторов Узбекистана, Институт искусствознания и, конечно, Ташкентская консерватория — кузница наших музыковедческих кадров.

Воспитанию молодых специалистов, в том числе и музыковедов, в Советской стране уделяется огромное внимание. Одно из мероприятий, направленных на развитие музыкального искусства, — организация всесоюзных конкурсов молодых музыковедов. Первый такой конкурс состоялся в 1974 году. В

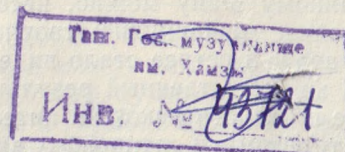
¹ В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 30, с. 21.

числе работ, отмеченных премиями, оказались и две работы молодых узбекских музыковедов — Н. Кадыровой и З. Каримовой — в недавнем прошлом выпускниц Ташкентской консерватории. Обобщая итоги конкурса, член жюри Б. М. Ярустовский писал о необходимости воспитывать у молодежи интерес к актуальным темам современности, стремление к общению с массовым читателем, умение заинтересовать его не только содержанием, но и формой изложения, образностью литературного языка¹.

Эти пожелания можно полностью отнести и к музыковедам нашей республики. Необходимо расширять жанровое разнообразие работ. Нужны и монографии, и крупные коллективные исследования, но нужны также и статьи-обзоры, и статьи-диалоги, и краткие критические рецензии и заметки.

Но о чем бы мы ни писали, в каком бы литературном жанре ни выступали, главное — это четкое понимание основной задачи, задачи теоретического и эстетического обобщения достижений музыкального искусства нашей эпохи с позиций подлинной партийности и на основе углубленного научного изучения фактического материала. В этом — залог дальнейших успехов узбекского музыковедения.

¹ Б. Ярустовский. Конкурс молодых музыкантов. «Советская культура», 1974, 17 дек.



Н. С. Янов-Яновская

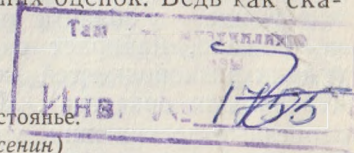
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Для симфонической музыки Узбекистана конец 60 — начало 70-х годов — своего рода кульминация: все то, что постепенно накапливалось, зрело, ярко выплеснулось вовне. Эволюционное развитие сменилось качественным скачком, ознаменовав появление новых имен, сочинений, тенденций, открыв широкие, интересные перспективы.

Безусловно, нужно время, чтобы все это отстоялось, чтобы жизнь проверила истинность сегодняшних оценок. Ведь как сказал поэт:

Лицом к лицу
Лица не увидеть:
Большое видится на расстоянии.

(С. Есенин)



Время, вероятно, внесет какие-то коррективы. Но и сейчас ясно: узбекская симфоническая музыка вступает в пору зрелости, обретает собственную индивидуальность, заявляя о себе как о национально самобытной культуре в многоцветной панораме советского музыкального искусства.

Мужание узбекской советской музыки связано с одной очень знаменательной тенденцией — стремлением к новым формам «прочтения» национальных традиций, к «раскрепощению от оков фольклорности»¹. Приходит осознание того, что национальное не тождественно фольклорному, оно предполагает и более сложные, не лежащие на поверхности связи с народно-песенными истоками. В народном напеве видится уже не столько «сумма этнографических данных», сколько органическая система освоения мира. Если поначалу композиторы стремились к воспроизведению национального колорита (понимаемого как отражение более внешних,

¹ М. Пряшников а. Национальное и интернациональное в музыкальной культуре некоторых народов Советского Востока. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. II. Ленинград. отдел. «Музыка», 1972, с. 26.



«экзотических» черт народной жизни), но теперь они пытаются выникнуть в суть народного характера, национальной психологии, национального художественного мышления. Отсюда и усложнившиеся, индивидуализированные формы претворения национального в ряде произведений последнего периода.

Применительно к данному этапу можно, несомненно, говорить и о том, что значительно газдвинулись творческие горизонты самих композиторов, зорче и острее стало видение современной действительности. И как естественный результат — углубление образности, усиление психологического и интеллектуального начал, расширение тематического и жанрового диапазона.

В эти годы продолжается жизнь сюиты, самого старшего и традиционного жанра узбекской симфонической музыки. Но если несколько раньше он почти безраздельно господствовал, то теперь сюита все более активно вытесняется другими жанрами (сохраняют за собой позиции, вплоть до сегодняшнего дня, только сюиты, «производные» от театральной и киномузыки). Обратное явление наблюдается в увертюре: если в период войны этот жанр выростал на основе музыкально-драматических произведений, то теперь он обретает полную автономию, утверждая себя как самостоятельная область творчества. Что касается поэмы, то применительно к данному этапу можно говорить об ее дальнейшем бурном и плодотворном развитии. Аналогичное положение — в области инструментального концерта: сейчас он, несомненно, набирает силу. Существенно и появление новых редких разновидностей (конcertов для трубы, для голоса, концерт для оркестра). Но, пожалуй, наиболее существенные, серьезные достижения узбекского симфонизма связаны с жанром симфонии, который, с промежутком в 30 лет (после первых «военных» опытов) получает в конце 60-х, в 70-е годы свое «второе дыхание».

Словом, размышляя о судьбах симфонических жанров в данный период, отчетливо обнаруживаешь две основные и взаимообусловленные тенденции: постепенно устанавливаемое жанровое равновесие, более или менее гармоничное соотношение жанров (в отличие от гипертрофии, односторонности предшествующих этапов — вспомним место сюиты в 30-е годы, симфонии — в годы войны) и несомненную тягу к крупной форме (последнее отражает общую закономерность советской симфонической музыки вообще)¹.

Можно отметить еще одну интересную тенденцию — новую, более сложную и обобщенную трактовку программного элемента. Это проявляется во всех без исключения симфонических жанрах, сближая их на данной основе.

¹ Здесь нет противоречия. Именно с развитием крупных форм приходит тот необходимый «противовес», который и обеспечивает общий «междужанровый» баланс.

Показательна в этом отношении и сюита, в которой ощутимо теперь стремление не столько изобразить то или иное явление, сколько передать его эмоционально-образную суть.

В данном аспекте особенно примечательны «Симфонические картинки «Почта» И. Акбарова (по одноименной пьесе Р. Тагора).

Тонкость колорита, изящный миниатюризм, прозрачность стиля, равновесие между замыслом и его воплощением, между образом и средствами художественной выразительности, обостренное внимание к гармонической сфере, к деталям оркестровой фактуры, психологическая насыщенность музыки, столь редкая в жанре сюиты, — таковы несомненные достоинства произведения И. Акбарова.

Пьеса Р. Тагора «Почта» рассказывает о больном мальчике Омоле Гупто, прикованном к постели. Всю свою нерастрченную любовь, нежность переносит он на людей, проходящих мимо его окна. Общение с ними делает ребенка по-настоящему счастливым: мир раздвигается перед ним, он уже не чувствует себя одиноким. Но и люди светлеют, завидя мальчика. Его покоряющая доброта, чуткость ко всему прекрасному живым отблеском ложится на их лица. И происходит чудо: исчезает усталость, проза и будничность жизни уступают место каким-то новым, очищающим душу настроениям. Стражник, охраняющий ворота дворца раджи, продавец творога, кочующий из селения в селение, девочка-цветочница — каждый из них начинает смотреть на свою скромную долю его, Омоля, чистыми и восторженными глазами. Мальчик верит в людей, верит в добро, верит своей наивной мечте — получить письмо от самого раджи, который, по мнению Омоля, весьма обеспокоен его состоянием...

Помимо «детской» темы в пьесе непрерывно ощущается дыхание большой и глубокой философской мысли о жизни и смерти, о цели человеческого существования, о справедливости и зле.

Обе эти линии получают в той или иной мере отражение в музыке Акбарова. Мир светлых, радостных эмоций, связанных либо с самим Омолем, либо с его грезами, представлен в III, V, VI и VII частях («Старик и мальчик», «Омоль и Шудха», «Продавец творога», «Перезвон браслетов»). Сфера серьезных, углубленных настроений находит воплощение в пьесах: I («Мальчик у окна»), II («Раздумье»), IV («Облака»).

Из контрастного сопоставления этих образов, то беспечно-ребячливых, то сосредоточенных, сумрачных, и рождается большая девятичастная сюита Акбарова.

«Мальчик у окна» (1 ч.) — выразительная, тонкая миниатюра, проникнутая глубокой, совсем не детской печалью. Это — не столько мысли ребенка, сколько дума о нем — больном, обреченном подростке.

Художественные средства скупы, лаконичны, тщательно выверены: глухой настораживающий ритм литавр; короткие, го-

рестно ниспадающие мелодические фразы (тромбоны, затем валторны); протяженные пласты диссонирующей оцепенелой гармонии (струнные), прерывающей пение мелодических голосов и усиливающей напряженность, безрадостность колорита... Отметим продуманность темброво-образной драматургии, которая строится на противопоставлении глубоко выразительных «вокальных» фраз духовых и застылой неподвижности гармонического фона струнных:

Пример № 1.

Lento

«Раздумье» (2 ч.) продолжает и развивает настроение первой миниатюры. Но здесь скорбные размышления выливаются в иную форму: это уже не робкие, лаконичные фразы, растворяющиеся в общем неустойчивом тревожном звучании, а развитый мелодический образ, почти песня, песня печальная, психологически углубленная, задумчивая. Меняется и функциональное назначение оркестровых групп: струнные теперь — основной носитель мелодического, напевного начала, духовые вкрапливаются осторожно, либо как средство интенсификации гармонического сопровождения (валторны), либо в качестве контраста к ведущему тембру струнных (соло кларнета в конце пьесы).

Форма «Раздумья» цельна и законченна и представляет собой логически ясную конструкцию: неторопливо-спокойное экспонирование темы, ее динамизированный, обогащенный повтор, при-

водящий к яркой кульминации (на вычлененных элементах темы), и кода — спад.

Интонационное и структурное своеобразие этой пьесы во многом обусловлено использованием подлинной мелодии Р. Тагора, органично «допетою» Акбаровым.

Солнечной, радостной звучностью наполнена музыка следующей (3-й) части — «Старик и мальчик». Омоля видит в старом бедняке доброго факира, повествующего ему о своих диковинных похождениях. Трудно сказать, какие именно образы получают здесь отражение. Может быть, это — Журавлиный остров, где «оранжевое небо, зеленые птицы, синие горы, водопады...» А может быть, это — «Легкая» страна, в которой «если подпрыгнуть, сразу перелетишь через горы».

Стремителен бег живой, танцевальной темы. Ее изящные линии, сочетаясь с терпким, острым гармоническим фоном (тритоны, секундовые «кляксы»), приобретают своеобразный юмористический оттенок. Видимо, этой же цели подчинены в пьесе и формы развития тематизма — активная роль моментов дробления, вычленения мотивов, их веселая переключка, диалоги контрастных тембров, оживляющих характер звучания. Вторая тема более спокойна, лирична, но и в ней присутствует добрая, простодушная улыбка.

Великолепно подана реприза первой темы: туттийная масса оркестра обрывается на максимальной кульминации, и после выразительной паузы чуть слышно и лукаво возникает легкая, грациозная мелодия.

«Облака», 4-я пьеса, передает тягостную атмосферу мрачно нависшего осеннего неба. Природа для Омоля — живое, сознательное существо, способное страдать и чувствовать. Горы, например, ассоциируются у него с руками, которые в немом крике-мольбе протягивает к синему небу Земля. Видимо, поэтому образительные моменты в этой миниатюре (имитация порывов ветра, дождевых капель и т. д.) поданы так, что они воспринимаются очень органично, как естественный фон для грустной, жалующейся мелодии (английский рожок).

5-я часть «Омоля и Шудха» ярким контрастом возвращает сферу игривых скерцозных образов. Эта пьеса, так же, как и 7-я «Перезвон браслетов», связана с обликом Шудхи, маленькой, веселой цветочницы, подружки Омоля.

Обе части основаны на легкой стаккатной звучности. Своеобразие первой — в остроте гармонического колорита (использование политональных тритоновых наложений). Для второй характерно обилие специфических ударных: ксилофон, барабан, колокольчики, рояль и арфа (последние тоже в роли ударных). Кажется, будто музыка этих пьес конкретно передает слова Омоля, обращенные к девочке: «Когда ты идешь, браслеты у тебя на ногах звенят — дзинь-дзинь-дзинь».

Интересной жанровой зарисовкой является 6-я часть — «Про-

давец творога». Начинается она небольшой попевкой, выразительно интонируемой валторной. Вначале она звучит негромко, лениво повторяясь, словно имитируя выкрики торговцев, привычные, затверженные. Затем интонации зазыва ширятся, крепнут. Появляется новая тема безмятежно пасторального характера. Светлая, оживленная, она напоминает бесхитростный деревенский наигрыш (не случайно ее ведут попеременно духовые инструменты). Этот сельский колорит очень уместен и понятен. Ведь за продавцом творога мальчик видит деревню, откуда тот пришел, деревню «под большими старыми деревьями, у красной дороги», где пасутся коровы, где девушки идут с кувшинами за водой. Замечавшийся ребенок и не замечает, как уже сам распевает, копируя счастливого продавца: «Творог, творог, хороший творог!» Первоначальная попевка на бытовых декламационно-речевых интонациях возвращается, принимая на себя смысл этой трогательной сюжетно-обусловленной репризы.

8-я ч.—«Танец разгула», пожалуй, единственная пьеса, в которой получают воплощение темные, враждебные образы. Это не танец в бытовом его понимании (хотя элементы такового присутствуют тоже), а целая вакханалия каких-то мрачных сил, мчащихся в неукротимом потоке оstinатного «злого» ритма.

Разительным контрастом к возбужденной резкой фонике 8-й части звучит последняя, 9-я миниатюра, полностью повторяющая первую — «Мальчик у окна». В подобном решении финала заключена большая художественная правда. Помимо чисто конструктивного значения (обрамление), это — и завершение сюжетно-повествовательной фабулы (возврат к «исходной позиции» — прием, характерный для современной драматургии, кинодраматургии), и логический итог внутренней психологической линии произведения.

Таким образом, с точки зрения развития жанра сюиты «Симфонические картинки» Акбарова «Почта» — явление во многом новое, о чем свидетельствуют органичность цикла, его цельность, обусловленные «присутствием» одного героя, единой цементирующей мыслью, обобщенность художественных образов при их яркой характерности.

С точки зрения определенных тенденций в развитии жанра сюиты любопытны «Драматические эскизы для струнных» Б. Гиенко. Показательно уже само название, свидетельствующее о том, что перед нами драматизированный тип сюиты. Это глубокое, серьезное произведение, которое автор посвящает светлой памяти сверстников, погибших в Великой Отечественной войне, выдержано в характере реквиема. Не выходя за пределы сдержанного углубленного настроения, композитор дает его тонкие нюансы. То это патетическое и взволнованное прощальное слово оратора (I ч.), то светлые воспоминания (II ч.), снова резкое

ощущение боли утраты (III ч.) и новое погружение в мир затаенных неотступных мыслей (IV ч.), сменяемое приливом мобилизующей воли и просветленным лиризмом (V ч.). Все пять частей произведения решены в плане «чистой» обобщенно-инструментальной образности. Симптоматичны названия, столь нетипичные для сюиты: I ч.—«Интрада», II ч.—«Прелюдия», III ч.—«Интерлюдия», IV ч.—«Пассакалия», V ч.—«Речитатив и постлюдия».

Иная образность — иной музыкальный язык, значительно более тонкий и строгий, лишенный «бытовизмов». В строении мелодии обращает на себя внимание роль пунктирных мотивов (своего рода лейтинтонации), семантически восходящих к маршевым прообразам. Отметим и наличие «вкрапливаемых» узбекских интонаций, помещенных здесь в контексте новой, усложненной музыкальной образности. Правда, в этом плане стилистика мелодики не везде ровна, но заслуживает внимания уже сама тенденция.

Все это в соединении с выразительной полифонизированной фактурой, мастерством использования струнных, единством замысла и формы делает «Драматические эскизы» Б. Гиенко произведением интересным и перспективным.

Наметившаяся в 60—70-е годы тенденция к утончению образной сферы сюиты особенно заметно выступает в произведениях, по своему содержанию «предрасположенных», казалось бы, к обычному жанрово-бытовому решению.

«Симфонические эскизы» молодого композитора М. Махмудова задуманы как цикл картинок узбекских пейзажей. Однако здесь тема природы предстает в совершенно ином ракурсе — в плане импрессионистически утонченной образности. Музыка передает целую гамму различных изменчивых настроений, душевных движений, вызванных общением с природой, то неподвижно спокойной, то мятежной и бурной.

В полном соответствии с замыслом — форма произведения. Это семь контрастных миниатюр, каждая из которых развивает по преимуществу один образ (развивает, а не просто экспонирует, отсюда порой яркие перепады эмоциональных состояний внутри отдельной части). Не случайно здесь и название — «эскизы»: музыка лишена четких, «грубых» контуров, в ней есть оттенок недоговоренности, хрупкости, зыбкости. Характерны выразительные средства: мелодизированная, линейная фактура, детально проработанная как по вертикали, так и по горизонтали, тонко выписанная орнаментика, в которой ощущается воздействие Стравинского, поиски колорита, внимание к оркестру вообще.

Важно отметить и другой момент: усложнившаяся образность, а следовательно и более сложный, индивидуализированный тематизм приводят, естественно, к тому, что национальное начало не выступает здесь в привычно простых знакомых и ясных формах.

Стилистика данного произведения такова, что оно, это начало, предстает здесь в ином, более «завуалированном» облике. Однако тематизм, как бы приподнятый над бытовой интонацией, все же сохраняет с ней связь. С большей или меньшей определенностью и художественной убедительностью черты узбекского мелоса присутствуют почти во всех миниатюрах.

Уместно вспомнить, что в этот период (60—70-е годы) все чаще сказывается дифференцированный подход к особенностям традиционного музыкального мышления, когда «представителем» национальной стилистики нередко выступает какой-либо отдельный элемент (при условии его органической увязки с контекстом). «Характерный ритм, композиционный прием, тембральный штрих, логика сопоставления гармонических последовательностей, аккордика — каждая из этих сторон, — пишет Г. Орджоникидзе, — при достаточной подчеркнутости способна сыграть репрезентативную роль»¹.

В связи с рассмотрением «новой» узбекской сюиты интересна такая деталь: авторы избегают слова «сюита» в названиях своих сочинений, обращаясь к иным, более емким и гибким обозначениям: «Картинки», «Эскизы» и т. д. Это вполне объяснимо с точки зрения наметившейся тенденции к усложнению образности, выходу за пределы народно-бытовой тематики. Как это ни парадоксально звучит, но традиционную сюиту «убивает» ее же собственная возрастающая зрелость, обогащение эмоционально-образного строя, рвущегося за рамки сюиты на простор иных, более сложных и развитых жанров.

Из произведений в жанре поэмы, пожалуй, наиболее показательным для рассматриваемого периода является «Любовь поэта» для чтеца и оркестра М. Таджиева (по драме «Алишер Навои» Уйгуна и И. Султанова). В основу ее положена легенда о трагической любви великого поэта к Гюли. Однако, перерастая рамки сюжетного повествования, поэма превращается в философское раздумье над жизнью вообще, над превратностью человеческих судеб.

Эпоха — виселица для мудрого, но друг невежде,
 Плохому дарит цветы, хорошему унижение.
 Плохого осчастливит, хорошего делает несчастным.
 Угнетателя возводит на трон...

¹ Г. Орджоникидзе. Из выступления на «Трибуне Азии», Алма-Ата, 1973, октябрь.

Этими словами чтеца на фоне педали контрабаса открывается поэма. Далее текст исчезает вплоть до самой коды, уступая место чисто музыкальному развитию. Таким образом, вся драма сосредотачивается здесь именно в музыке, в приемах и средствах симфонической драматургии. Сонатное Allegro предваряется скорбным, глубоким по мысли вступлением — трагическим хоралом (тромбоны, валторны, затем — деревянные инструменты), звучащим как надгробное слово о прекрасной Гюли. Хорал вырастает на основе выразительнейших интонаций классической инструментальной мелодии «Сегох»:

Пример № 2.

Andante

Драматургическая роль их в общем целом чрезвычайно велика: из них вырастает тема главной партии, ее различные контрапунктические ответвления; в ритмически сжатом виде они образуют «нерв» разработки — словом, пронизывают всю партитуру, выступая в самой различной эмоциональной окраске. Сквозное интонационное развитие позволяет говорить здесь, с одной стороны, о воплощении моноинтонационных принципов узбекского мелоса, а с другой, об усвоении одного из ценнейших качеств симфонического мышления — драматургии интонаций, умения сохранять единство в многообразии.

Темы главной и побочной партий олицетворяют в известной степени образы героев: Навои (главная) и Гюли (побочная). Как уже было сказано, интонационную основу главной партии составляют те же интонации «Сегох». Но если во вступлении из них родился образ печальной оцепенелости, безысходности, то здесь они претворяются в активную, мужественно-суровую, действенную тему. Своеобразно развитие главной партии. Слово

наращивая энергию и решимость, она строится на каноническом подключении все новых голосов — канонем в септиму: I проведение (виолончели) — в е, II (2-е скрипки) — в d, III — (1-е скрипки) — в с. В результате образуются сложные политональные наложения, которые здесь также способствуют общей динамизации музыки.

Тема побочной партии — светла, поэтична. На ней вырастают широкие лирические кульминации.

Средоточием открытой, гневной борьбы является напряженнейшая разработка. Начинается она драматичным фугато на ритмически сокращенном мотиве главной партии. В отрывистости, беспокойной цезурности начальных построений, в общем характере звучания, в остинатности движения ощущается близость некоторым разработкам Шостаковича. Да и сам принцип конфликтного противопоставления экспозиции и разработки восходит к симфонизму этого мастера¹. Очень насыщена и сложна кульминация разработки — контрапунктическое сочетание трех пластов: у меди — тема главной партии, у скрипок — эта же тема в увеличении, у басов — в увеличении тема побочной. Однако центральная, общая кульминация приходится на начало репризы (зеркальной), начинающейся с экзотически восторженного проведения темы Гюли. Собственно говоря, здесь реприза-кода, завершение всего повествования. Она тоже проникнута печалью, но печаль эта чуть просветленнее. Смысл коды в словах поэта, которые приносит чтец: «Ты будешь жить вечно в моих поэмах. Вечно свежим цветком в моих садах...» В отличие от экспозиции — это уже обращение к вечно живой, неумирающей Гюли. Поэтому здесь опущен хоральный «некролог», он противоречил бы глубокой мысли коды о бессмертии настоящего чувства.

В общей концепции поэмы, в ее отдельных деталях (наличии хорала в начале, драматически действенной разработке, полной пафоса борьбы, в щемящей просветленности коды) — во всем этом нельзя не увидеть традиций симфонизма Чайковского (скажем, «Ромео и Джульетты»). Выше мы отмечали и следы воздействия Шостаковича. Но необходимо добавить, что ко времени написания поэмы (конец 60-х годов) в узбекской советской музыке складываются уже и свои собственные традиции. Так, совершенно несомненно, что мимо молодого Таджиева не прошел опыт таких произведений, как «Памяти поэта» И. Акбарова, «Тимур-Малик» М. Ашрафи с их оригинальными трактовками драматических конфликтов. Однако все эти традиции получают здесь свое индивидуальное преломление. Причем, что особенно важно подчеркнуть,

¹ Об этом, в частности, пишет З. Каримова (см.: З. Каримова. Глазами современника. — «Советская музыка», 1973. № 4, с. 41).

индивидуализация музыки во многом обуславливается свободным творческим использованием фольклорного (в широком смысле слова) элемента. В данном случае архаический (казалось бы) интонационный первоисточник, глубоко переосмысленный, становится средством выражения современной индивидуальной трактовки, удивительно точно отвечая авторскому видению, ощущению избранной темы.

Заметна и другая закономерность: здесь, в произведении Таджиева, где сильно авторское начало, ярче проявляются и качества подлинной поэчности (В. Цуккерман характеризует их как «возвышенность, приподнятость тона, особое чувство вдохновенности, контрасты чувствований — порою очень сильные, свобода в их чередовании»¹).

В биографию концертного жанра в республике 70-е годы приносят две знаменательные тенденции. Во-первых, расширение жанрового диапазона (здесь и образцы ранее существующих фортепианного и скрипичного концертов, и появление новых разновидностей: концертов для трубы, для голоса, для оркестра). Во-вторых, почти абсолютное обращение к узбекскому материалу (даже русские авторы связывают все свои поиски с узбекской стилистикой).

Авторами *одночастных фортепианных концертов* выступили в эти годы представители самого молодого композиторского поколения — У. Салихов и Р. Абдуллаев (концерты — их дипломные работы)². При всех стилистических неровностях в каждом из сочинений ощутимы авторская индивидуальность, свой подход к трактовке жанра. Концерт Салихова характеризует легкая, подвижная фактура, изящество тематизма, опосредованно претворившего национальную интонационную сферу. У Р. Абдуллаева напротив — стремление «субъективизировать» подлинный народный материал: в главной партии его концерта, импульсивной, энергичной, слышны элементы хорезмской танцевальной мелодии «Лязги», в каденции — органически обыгрываются интонации других хорезмских мелодий: «Сурнай лязгиси» и «Гала-лайлим». Особенно интересно решено в концерте вступление, основанное на широких, тающих в перспективе зовах — имитациях призывов глашатаев (джарчи). Здесь этот прием выполняет и роль традиционного «приглашения к музыке» и функцию национально яркого штриха.

«Скрипичный концерт» (в 3-х частях) С. Джалила тоже возникает на основе национально окрашенного тематизма. В 1-й части здесь делается попытка перевести традиционное для сонатных

¹ В. Цуккерман. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка», 1964, с. 84.

² См. статью В. А. Головиной в настоящем сборнике.

Allegro сопоставление активного и лирического начал в план противопоставления танцевального и лирического элементов народной бытовой песенности.

Однако органического решения этот замысел не получил: в принципах развития материала ощущается не столько сонатность, сколько сюитность. Более удачными представляются II и III части. Вторая часть построена на выразительной, логично развиваемой лирической теме. В стремительном рондообразном финале особенно примечателен центральный эпизод, воспроизводящий колорит мужского энергичного танца. При этом автор обращается к ритмическому прообразу мужского народно-песенного танцевального жанра «Беш қарсақ» («Пять ударов»), в котором усуль исполняется без дойры, под хлопки в ладоши. Естественно поэтому, что усуль¹, воссозданный в эпизоде концерта, не мог быть очень сложным, но при всей простоте динамизирующая, направляющая роль ритма здесь несомненна. Можно сказать, что в этом (стремлении искать новые выразительные возможности именно в сфере ритма) С. Джалил продолжает линию концертов Г. Мушеля, И. Акбарова.

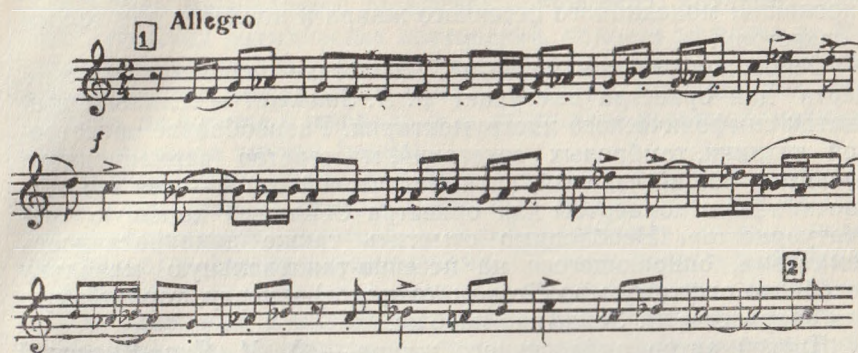
Композитора С. Карим-Ходжи привлекает труба, возможности ее как сольного инструмента. Из двух написанных им концертов для трубы с оркестром наиболее удачен Второй (одночастный). Несомненными его достоинствами являются точное ощущение жанра, соответствие тематизма характеру избранного тембра. Дело в том, что в концерте господствует атмосфера походно-маршевой романтики. Главная партия — связующая, разработка пронизана боевыми зовами, звенящей фанфарностью, а отдельные страницы будто воссоздают картину летящей конницы. Этот героико-романтический тонус оттеняется мягким (даже несколько томным) лиризмом побочной партии и эпизода (здесь автор обращается к таджикскому лирическому мелосу с характерной увеличенной секундой).

Широко используется в концерте Карим-Ходжи полифония, причем выразительная роль ее различна: в главной партии и разработке имитационные наложения, переключки, диалогические приемы служат активизации материала, в лирические же моменты полифония подчеркивает напевную выразительность тематизма (так, певучая «хоровая» фактура сопровождает изложение побочной темы и темы эпизода).

И все же нельзя не отметить и существенные недочеты. Это прежде всего недостаточная характерность темы главной партии, ее слишком общий неиндивидуализированный рисунок, хотя ощущается ориентация на народные танцевальные жанры (о чем свидетельствует роль упругой синкопы):

¹ Усуль — оstinатная метро-ритмическая формула, исполняемая обычно на ударном инструменте.

Пример № 3.



Думается, автора не столько заботила содержательность темы, сколько её податливость на вычленение, традиционную разработку. Последнее действительно удалось: тема хорошо поддается тематическому развитию. Однако развитие это носит несколько внешний, плоский характер. Отсутствие глубины и содержательности в самой теме оборачивается схематизмом в её развитии, поскольку оба эти момента взаимообусловлены. Возникает парадоксальное явление: налицо «правильность» и построения темы, и методов её развития, а процесса становления, роста нет.

«Концерт для голоса (сопрано) с оркестром в 3-х частях» (1971) Б. Ф. Гиенко посвящен памяти Р. М. Глиэра, и это во многом определило и общую направленность, и музыкально-стилистические особенности концерта. Оставаясь в целом в сфере русской музыки, композитор стремится преломить здесь некоторые элементы узбекского традиционного искусства. Так, в 1-й части концерта отчетливо выступают следы воздействия катта ашуля, но проявляется это отнюдь не в интонационной сфере, остающейся достаточно свободной и, как всегда у Гиенко, лишь косвенно отражающей приметы узбекского мелоса, а в общем плане композиционного решения: моноинтонационное неспешное развертывание от низкого регистра к длительной кульминационной зоне в напряженных верхах с постепенным возвращением к исходному уровню. В поисках средств вокального концертирования композитором как бы заново увидены и оценены многие качества песенно-традиционного жанра: и регистровая 3-х частность, подчеркивающая положение смысловой вершины, и черты импровизационности, и сам характер интонирования — патетически-напряженный, речитативно-выразительный, и специфическая распевность — все это оказалось чрезвычайно созвучным природе вокального концерта, по-особому окрасив его виртуозные каденции, моменты кульминационного солирования. Еще раз подчеркнем, что дело здесь уже не в интонационном копировании тематизма (последний лишь очень условно отражает узбекскую стилистику), а в новизне самой конструктивной идеи, обнаружившей

плодотворность столь парадоксального, на первый взгляд, синтеза: монодийного песенного жанра и концерта для голоса с оркестром.

Основоположителем новой в Узбекистане разновидности концерта для оркестра выступает *Б. И. Зейдман* — великолепный знаток симфонического инструментария. Разнообразие оркестровой техники, тембровых сочетаний, мастерство вариационного развития, общий светлый, оптимистический тонус — все это обеспечило двум концертам для оркестра Зейдмана хорошую «репертуарность». Необходимо отметить также демократичность тематизма, опирающегося на песенно-танцевальную мелодику (особенно ощутимую во *Втором концерте*) — черту, характерную для творчества *Б. Зейдмана* вообще.

Другой автор аналогичного жанра — *Ф. М. Янов-Яновский* строит свой «Концерт для симфонического оркестра» на основе своеобразного пересечения старинных, «баховских» форм инструментального творчества и локальной стилистики. Классические симпатии композитора проявились еще раньше, в его Концерто гроссо. Но если прежнее сочинение возникает как бы вне узбекской сферы, то концерт для оркестра, написанный тремя годами позже (1973), оказывается в самом русле актуальных поисков национального инструментального стиля.

Он представляет собой оригинальный по замыслу 5-частный цикл, современно трактующий старинные классические формы. Об этом свидетельствуют сами названия: «Прелюдия», «Интермеццо», «Токката», «Интермеццо», «Бассо остинато». Существенно, что этот замысел воплощается в музыке, узбекской по своей национальной ориентации. Не прибегая к цитированию, автор воспроизводит здесь некоторые особенности узбекского музыкального творчества: своеобразие мелодического, ладово-интонационного языка, метроритма, приемов развития и формообразования, явно опираясь при этом на закономерности макомной музыки. В «Прелюдии», например, композитор удачно реализует подмеченную им общность формообразующих принципов между инструментальными частями макомов и «предсонатным» (*Ю. Холопов*) баховским концертом. В качестве таковой выступает рондальность, проявляющаяся в макомах¹ в приеме чередования изменяемого элемента (хона) и неизменного (бозгуй); в старинном концерте — в постоянной смене темы (*tutti*) и интермедии — эпизода (соло). И дело здесь не только в самом факте наличия рондальности, но и в сходстве конкретных форм ее проявления. Исследователи баховских концертных *Allegri* отмечают в качестве характерной приметы стиля особый склад тематизма, испытывающего влияние полифонического мышления, далекого по форме от «нормативных структур гомофонного типа». «...Здесь

¹ Маком — вокально-инструментальный цикл, жанр национального профессионального музыкального наследия.

недостает динамизма ритмического развития крупного плана (динамизма масштабного развития), — пишет *Ю. Холопов*, — остроты открытых ритмических повторений, яркости эффекта дробления»¹. Фиксируется и другая важная особенность — интонационное единство между темой и интермедиями, строящимися, как правило, на том же материале, т. е. отсутствие резкого тематического контраста внутри формы.

Сходными качествами обладает и музыка макомов. Вглядываясь в тематизм их инструментальных частей, обнаруживаешь, что он тоже скорее тяготеет к полифоническому типу, нежели гомофонному, венско-классическому. Об этом свидетельствует и сама интонационно-ладовая природа его, основанная на поступенном движении, и спокойный пульс ритмического развития, и размеренность внутритематических масштабных соотношений. Что же касается мелодического единства между хона и бозгуй — то этот принцип выявляется очень ярко. «Говоря о рондальности конструкции отдельных частей макомов, — пишут *И. Акбаров* и *Ю. Кон*, — следует иметь в виду, что сопоставляемые рефрен и куплет отнюдь не являются контрастными. Интонационная общность припева бозгуй и свободно развивающихся хона при вариантных перемещениях повторов создают единую линию развития всей части без какого бы то ни было противопоставления контрастных элементов»².

Обыгравая столь интересные «совпадения», обнаружившиеся в, казалось бы, абсолютно несовместимых музыкальных явлениях, Яновский создает музыку, сложную по своим генетическим истокам, но в то же время органичную по стилю. В ней сохранены многие характерные черты инструментальных частей макомов, сам тематический материал, близкий к традиционному:

Пример № 4.



трактовка рондальности, воссоздающая в рамках концерта типичные макомные особенности. К последним относятся: начало музыки с хона (изменяемой части), акцентирование хона как основного формообразующего элемента (в отличие от европейского рондо, где основная роль закрепляется за рефреном),

¹ *Ю. Холопов*. Концертная форма у *И. С. Баха*. Проблемы анализа. М., 1974, с. 129.

² *И. Акбаров*, *Ю. Кон*. Узбекская народная музыка, т. 5 (предисловие). Ташкент, 1959, с. 29.

проведения хона каждый раз с новой, более высокой ступени и в новом (расширенном) облике, неизменно построенный бозгуй, наличие тематического родства между хона и бозгуй и т. д.

Однако в условиях концерта для симфонического оркестра все эти традиционные качества получают особую рельефность, выпуклость благодаря различным динамизирующим средствам. Если в макамах рондальность, как отмечают исследователи, «носит конструктивный характер», если она «лишь в слабой степени динамизирует процесс мелодического развития, которое в общих своих чертах остается плавно текущим¹», то здесь, в новых условиях, контуры рондальной формы заметно заостряются. Проведения хона — бозгуй подчеркнуты оркестровкой: хона исполняются соло, бозгуй — tutti, что несомненно усиливает контрастность их сопоставления. Более свободен режим вступлений хона — вместо традиционно-постепенного подъема каждого очередного проведения — довольно широкие, резкие «шаги» с целью активизировать ладо-тональное развитие (I хона — с квинты, II — с тоники, III — с квинты, IV — с повышенной септимы и т. д.). При неизменности структуры бозгуя всякий раз уплотняется его оркестровое звучание, что создает линию постепенного динамического нарастания, логично подводящую к общей кульминации — заключительному проведению бозгуя.

Говоря о «Прелюдии», хочется обратить внимание еще на одну особенность — обобщенно-жанровый характер образности. И снова любопытная «переключка»: это качество — «большая жанровая обобщенность» — свойственна и баховским концертам (см. упомянутую уже статью Ю. Холопова²) и, по-своему, инструментальным частям мажором, в которых обычно типизируются различные танцевальные интонационно-ритмические формулы национальной музыки. Удалось воссоздать этот обобщенно-танцевальный строй образности и автору концерта.

Если в «Прелюдии» композитор отталкивается от инструментальных частей мажором, то в финале отправной точкой для него служит лирика вокальных разделов. Медленное, сосредоточенное развертывание лирического мелоса совершается здесь в условиях вариационной формы — старинной пассакальи, оказавшейся весьма созвучной углубленному, строгому характеру музыки. Эти две крайние части — «Прелюдия» и Финал — кстати, наиболее «макомные» в цикле, — воплощают две основные сферы макомной образности: танцевальность и лирику. Между ними помещаются три средние части, каждая из которых вносит новый эмоциональный штрих в образный строй концерта: II ч. — «Интермеццо» — скорбный хорал духовых, III — «Токка-

та» — легкая, изящная пьеса для пиццикато струнных, IV — «Интермеццо» — колоритная жанровая зарисовка, исполняемая ударными (композитор здесь словно стремится привлечь внимание к перспективам использования национальных ритмических композиций в современном творчестве). Такое необычное распределение оркестровой звучности, ведущее к обостренному поиску выразительных ресурсов внутри каждой группы (весь оркестр участвует лишь в крайних частях цикла), открывало интересные возможности колористического плана. Но важно, что эта сторона не заслонила эмоционального характера самой музыки. Быть может, именно ориентация на реально существующую узбекскую национальную сферу помогла автору избежать абстрактного академизма, опасности, вполне вероятной при обращении к старинным жанрам и формам. Здесь же происходит как бы наложение приемов формообразования, идущих от узбекской макомной традиции, на конструкцию Концерто гроссо.

Курс на «серьезные» жанры профессиональной музыки устной традиции способствовал и возрождению узбекской симфонии (конец 60-х—70-е годы). Известно, что еще во время войны в Узбекистане появились симфонии М. Ашрафи, Г. Мушеля, М. Штейнберга. Но при всей значительности упомянутых произведений это были все же симфонии «на узбекском материале», нежели симфонии, национальные по духу. Искреннее желание откликнуться на события войны монументальным, серьезным сочинением, видимо, опережало тогда реальные объективные возможности — условия для решения данной проблемы еще не созрели. Это подтверждается и тем, что в течение более чем 20 последующих лет к жанру симфонии узбекские авторы не обратились.

И вот сейчас словно происходит возврат по спирали: на арену узбекской музыки вновь выходит симфония, но, естественно, уже в ином, обогащенном качестве.

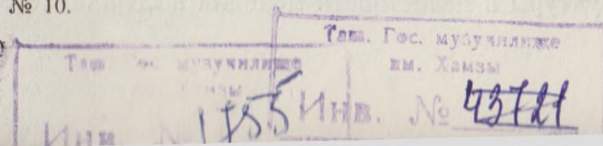
Есть еще одна любопытная закономерность. Если мы говорим о «запаздывании» симфонии по отношению к иным жанрам, то аналогичная «асинхронность» наблюдается и внутри самой симфонии; между ее разновидностями: вначале (согласно закону, сформулированному В. Конен) появляются симфонии программные, а затем уже — отвлеченные, «чистые».

Линия программных симфоний завершается для нас (на нынешнем этапе, естественно) симфонией И. Акбарова «Самаркандские рассказы». Отметим сразу, что это — одно из наиболее зрелых сочинений как самого автора, так и узбекского симфонизма вообще. Не случайно оно с большим успехом было исполнено в концертах III пленума Союза композиторов Узбекистана и получило высокую оценку в центральной прессе¹. Это — монументальное полотно, посвященное 2500-летию юбилею Самарканда и,

¹ И. Акбаров, Ю. Кон. Указ. соч., с. 29.

² Ю. Холопов. Концертная форма у И. С. Баха. Проблемы анализа. М., 1974, с. 120.

¹ См. журналы: «Музыкальная жизнь», 1973, № 16; «Советская музыка», 1973, № 10.



естественно, связанное по замыслу с его историческим прошлым. Импульсом для творческой фантазии композитора послужили древние памятники зодчества, что прямым образом отразилось в названии частей: «Биби-Ханум», «Регистан», «Медресе Улугбека», «Шахи-Зида», «Гур Эмир». Подчеркнем главное — музыка здесь не столько живописует конкретные события из истории Самарканда (возможен был и такой путь), сколько передает общие настроения, навеянные созерцанием уникальных старинных шедевров. Отсюда и обобщенный характер образов, обобщенная трактовка программности. Это — то светлые лирические эпизоды, связанные с поэтическими легендами, то живые, динамические зарисовки, будто воссоздающие атмосферу восточного города, то глубокие философские раздумья, то мрачные образы, символизирующие трагические страницы истории. Именно эта обобщенность содержания в соединении с такими качествами, как органичность тематического развития, развернутость частей, их несомненное единство, наличие ярких контрастов, значимость, цельность замысла, делают «Самаркандские рассказы» подлинной симфонией, несмотря на «ненормативное» строение цикла.

Первая часть — *Andante cantabile* основана на выразительной, печально и одиноко звучащей теме, начинающейся широким октавным ходом (ее впервые интонирует валторна на фоне квартовых созвучий *pizz* струнных, арфы, фортепиано):

Пример № 5.

Собственно, все *Andante* — это цепь медленно сменяющихся тембровых вариантов темы, создающих в совокупности колорит спокойствия, застылости. Принцип остигатных вариаций при сохранении структуры и целостности мелодии выдерживается на

протяжении всей части. Лишь в самом конце композитор выделяет из темы начальную октавную интонацию, вновь поручая ее валторне — вычлененная интонация приобретает при этом характер романтического зова. Думается, что этот штрих вполне уместен — ведь всякое соприкосновение с немymi свидетелями истории невольно вызывает определенный романтический настрой, связанный с представлениями об ушедших эпохах. Здесь, в «Биби-Ханум», наверняка сказались и отголоски поэтической легенды о трагической любви зодчего к подруге грозного Тамерлана. На настроении пьесы с ее звуковой объемностью, ощущением воздуха и величавой неподвижностью отразились впечатления от масштабов гигантского сооружения — самой мечети Биби-Ханум.

Интересно, что в этой музыке своеобразно преломлены, с одной стороны, традиции «Каравана» Успенского (в плане ухода от внешней экзотики в сторону углубления образа), с другой — линия, намеченная самим Акбаровым в уже знакомой нам сюите «Почта», с ее экономностью, продуманностью и лаконизмом выразительных средств.

Разительным контрастом воспринимается следующая за «Биби-Ханум» вторая часть — «Регистан», живая, темпераментная пьеса с динамичными разработочными разделами, большой кодой. Тон задает здесь основная тема — яркая, упругая, скерцозно-танцевальная с колоритной изменчивостью сексты (то ля-бикар, то ля-бемоль в *C-dur*), с эффектом репетиционных нагнетаний на *crescendo*.

Весь первый раздел, построенный на стремительном развитии этой темы, вызывает ассоциации с празднеством на городской площади, с живописной суетой восточного базара.

Картину прекрасно дополняет вторая, *F-dur* — ная тема (условно назовем ее побочной) призывно-фанфарного характера, напоминающая звонкие выкрики глашатаев.

Показательно, что, поочередно активно развиваясь, обе темы образуют динамизированные 3-частные построения, обеспечивающие линию неуклонного эмоционального нарастания.

Развитие подводит к центральному эпизоду (политональное сочетание *Es/As*) с лежащей в его основе новой танцевальной темой, близкой уфару. Снова большая интенсивная разработка со своей кульминацией-репризой и... обширный предъиктовый раздел на доминанте основной тональности (*C-dur*). Оставаясь верным избранному принципу динамизации, Акбаров и здесь подает репризу как очередной этап развития: мелодические голоса ведут в *C-dur* «комплексную» мелодию, в то время как бас далек от тональной устойчивости (его основу составляет ум. трезвучие от *fis*, затем тритон от *с о л ь*). Динамизирует эту общую репризу и появившийся здесь контрапункт на ритме побочной темы. В целом возникает оригинальная форма, модулирующая из сонатной (так поначалу складывались взаимоотношения тематизма) в сложную трехчастную с элементами рондальности. И эта

гибкая, атипичная структура, несомненно, подсказана самим содержанием, стремлением создать цельную картину оживленной восточной городской площади, ее общий праздничный колорит без сколько-нибудь заметных контрастов.

Зато ярк и выпукл контраст внутри третьей части — «Медресе Улугбека», где контраст лежит в основе драматургии. Развернутая трехчастная композиция отражает динамическую «трехчастность» самого программного замысла: философские размышления в медресе великого ученого — наступательный поход реакции и трагическая гибель Улугбека — вновь погружение в глубокие раздумья о прошлом и настоящем, но уже с драматичной «отметинной» пронесшихся мрачных воспоминаний.

Вступление, словно воссоздающее картину ночи, зыбко и настороженно по колориту: педаль у высоких струнных (застывшие наложения однотерцовых квинтаккордов В/н), отрывистые, легкие «мерцающие» созвучия у арфы, флейты, кларнета:

Пример № 6.



На фоне аккордов челесты (снова однотерцовый комплекс As/a) вступает английский рожок, интонируя строгую уравновешенную тему. Далее разворачивается содержательный лирический диалог: тема проводится в тембрах солирующих деревянных (английский рожок, кларнет, бас-кларнет) — ей отвечают выразительные, интенсивно звучащие мелодические фразы струнных. В целом возникает образ лирико-философского размышления, не лишённого субъективного оттенка (этот штрих создается теплым эмоциональным накалом в пении струнных).

Атмосфера тишины и строгой благородной мысли разбивается резким вторжением злой разрушительной силы (ср. ч.— Allegro). Только здесь расшифровывается истинный смысл «притаившихся» однотерцовых наложений вступления. На них строится, теперь уже в мелодической горизонтальной проекции, тема «злодейства».

Удачно найден прием формирования темы: короткие, разорванные, резкие импульсы, постепенно сливающиеся в единый звуковой поток. Здесь претворен и опыт классиков («собрание» темы у Бетховена) и опыт Шостаковича (постепенный рост в «сцене расстрела» из II ч. Одиннадцатой симфонии). Концентра-

ция, сгущение «злой» образности в полной мере осуществляется в откровенно враждебном агрессивном марше с его тупой короткой темой, повторяющейся с фатальным упорством.

Трудно остановить инерцию этого механического движения. Именно поэтому так тяжело и длительно торможение, рассеивание этих страшных кровавых призраков.

Adagio (реприза) вновь возвращает нас в мир гуманизма и разума. Мы слышим прежнюю чистую и ясную тему. Но в отличие от первого раздела здесь уже нет мирного, спокойного диалога, он заменен монологом струнных, поющих скорбный хорал. Эмоциональные потенции темы раскрываются здесь широко и патетично, приводя к ярчайшей кульминации (тема в увеличении, tutti, три форте). Можно с уверенностью говорить здесь об интересной расстановке и соотношении кульминаций. Их две: внешняя, связанная с открытой динамикой угрожающего марша, приводящего к гибели героя (средняя часть), и внутренняя, завершающая линию философского анализа событий (в конце репризы). Невольно вспоминается I ч. Шестой симфонии Чайковского с «двойственностью» ее центральных кульминаций.

IV часть — «Шахи-Зинда» навеяна созерцанием мавзолеев-усыпальниц. Отсюда — строгое, торжественное, величаво-молитвенное настроение. Отсюда же и особая роль полифонического развертывания. С самого начала мы слышим два выразительных мелодических пласта: линию первых скрипок и насыщенный, глубокий «голос» контрабасов и виолончелей (часть начинается со струнного квинтета).

Интересно отметить, что при опоре на полифонический стиль изложения, столь отвечающий благородно-возвышенному облику данной пьесы, автор гибко использует здесь и выразительные ресурсы гармонической вертикали, мастерски комбинируя аккордику с линейностью басового голоса (в кульминационных моментах).

«Шахи-Зинда» — наиболее лаконичная из всех частей цикла. Основана она на моноинтонационном развитии одной темы, образующем в результате одну большую волну. Как и лирические темы предыдущих частей, эта тема опирается на выразительность рельефных секундовых интонаций, столь характерных для узбекского лирического мелоса. В становлении этой мелодии тоже явно ощутимы национально традиционные приемы: зонность, перемещенность ладовых опор, свободный вариантный повтор. Но, сохраняя народные принципы изложения мелодического материала, Акбаров подчиняет их логике симфонического развития, требующей ясного осознания граней и функций разделов. Характерны, например, перелом фактуры, учащение «тембрового» ритма, указывающие на поворот от экспонирования к развитию.

Пятая часть — «Гур Эмир» — решена в плане победного марша, ассоциирующегося с образом воинственного, сильного Тимура. Тема марша броская, афористически яркая:

Пример № 7.

1 GRAYE

И все же в адрес финала хочется высказать критическое замечание. Хорошо выполняя свою архитектурную функцию — завершения цикла динамической, активно-моторной музыкой, своеобразно отражающей народно-танцевальный жанровый колорит, эта пьеса в то же время недостаточно «финальна» в плане эстетически-художественном. Излишне однозначным, предметно конкретным представляется материал этой части, не дающий выхода в сферу широкого симфонического обобщения. Музыка эта носит скорее «предфинальный» нежели «финальный» характер. Пожалуй, это единственный существенный недостаток симфонии как цикла, в целом крепко спаянного, логично и убедительно выстроенного. Прослеживается общность интонационных истоков (роль секундовых образований), единство стилистических приемов (например, широкое использование динамизированных трехчастных построений, квартного колорита в гармонии, обращение к совре-

менным гармоническим средствам политональной природы, субдоминантовая направленность тонального движения, элементы лейттеμβровой драматургии и т. д.).

Глубоко продумано и соотношение самих частей, построенных по принципу образного и темпового контраста:

I ч. — медленная (типа развернутого вступления).

II ч. — быстрая, с элементами сонатности.

III ч. — медленная, но внутренне контрастная (с Allegro в середине).

IV ч. — типа медленной интермедии.

V ч. — быстрая, танцевально-маршевая.

На образной стороне симфонии, выпуклой, театрально зримой, несомненно, сказался опыт Акбарова как кинокомпозитора (прав Г. Орлов, когда говорит о том, что «вершинное положение симфонии означает ее зависимость от всех иных жанров, более непосредственно связанных с бытом»¹).

Ценно, что зримая наглядность образов сочетается с их глубоким внутренним осмыслением. Именно это умение, поднявшись над конкретным, войти в сферу обобщенного современного инструментализма, приближает «Самаркандские рассказы» И. Акбарова к «чистой» епрограммной симфонии.

Симфония отвлеченного непрограммного плана — самое позднее из всех ответвлений симфонической музыки в Узбекистане — ее рождение и становление уместается всего в одно последнее десятилетие. Тем не менее этот жанр успел дать уже довольно большое количество произведений. Несмотря на их кажущуюся пестроту и «разноплановость» можно усмотреть определенную логику развития данного жанра, определенную тенденцию, аналогичную той, которая наблюдалась в жанре программной симфонии: вначале появляются произведения, не связанные с узбекской тематикой, но значительные хотя бы уже потому, что ими создается необходимая атмосфера, «среда» для вызревания национального симфонизма (Б. Зейдман, Р. Вильданов, С. Варелас, Ф. Янов-Яновский, А. Малахов); затем — сочинения, «использующие» узбекский национальный элемент (Б. Гиенко), и, наконец, — симфонии подлинно узбекские по своей стилистике, принадлежацие, в основном, молодым узбекским авторам (Т. Курбанов, Р. Хамраев, М. Таджиев, М. Махмудов).

Возрастающий интерес к симфонии сопровождался и другой характерной для 60—70-х годов тенденцией: обострившимся стремлением к освоению различных стилевых направлений современной музыки. Поэтому симфонии композиторов Узбекистана различны не только по образному строю, но и стилистическим ориентирам. Так, симфонииеты Б. Зейдмана, Ф. Янов-Яновского,

¹ Г. Орлов. Русский советский симфонизм. Москва—Ленинград, 1966, с. 16.

А. Малахова каждая по-своему и в разной мере отражают симпатии к прокофьевской музыке, симфония С. Вареласа — воздействие симфонизма Шостаковича. Р. Вильданов в своей Третьей симфонии обращается к алеаторическим приемам, используя их как средство воплощения тревожной, смятенной, драматической образности. А Вторая симфонietta А. Малахова возникает в результате изучения возможностей сернальной техники.

Синтез традиционных симфонических форм и современной лексики, но уже в связи с узбекским элементом — на это направлены усилия Б. Гиенко. «Пятая симфония», посвященная 50-летию УзССР и Компартии Узбекистана — одно из недавно законченных сочинений композитора (1973 г.). В ней успешно развиты те новые для творчества Гиенко тенденции, которые проступали в уже знакомых нам «Драматических эскизах», а также симфонии-балладе «Памяти Туркестанских комиссаров». Это — роль речевой декламационной патетики, постепенное усложнение, интеллектуализация стиля и вызванные этим полифонизация ткани, утончение, хроматизация мелодико-гармонического колорита, тяготение к камерной звучности. Так, Пятая симфония предназначена для струнного оркестра, ударных, челесты, фортепиано и арфы.

Тематизм симфонии (всех четырех частей) строится на материале экспозиции I части, точнее — главной партии (а если быть максимально точными — на одном начальном «лейтзвуче» — соль-бемоль (фа-диез), своеобразном истоке всей мелодики симфонии):

Пример № 8.

The musical score consists of two systems. The first system is marked 'Moderato' and 'poco rit.' and features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. The second system is marked 'Più mosso' and shows a more active melodic line in the treble and a supporting bass line. Dynamics include pp and p.

Широко пользуется композитор методом жанровых модификаций тематизма, создавая из одного и того же комплекса то патетический речитатив (главная партия), то изысканно хрупкое лирическое «ариозо» (побочная партия), то изящный вальс (II ч.), то драматическую балладу-монолог (III ч.), то фугу (финал). В этом плане можно говорить об интересном преломлении принципов листовского монотематизма, правда, уже в условиях чистой, непрограммной симфонии.

Думается, что именно монотематической природой этой музыки, обеспечивающей интонационное единство, объясняется и тот факт, что узбекская национальная окраска в данной симфонии гораздо органичнее, нежели в других сочинениях Гиенко. Это тем более любопытно, что формы проявления национального в данной симфонии в достаточной мере сложны и опосредованы. Узбекские «приметы» несут в себе и обе партии неконтрастной экспозиции I части, и тема вальса II части, и весь остальной тематизм, поскольку он вытекает из предыдущего.

Заметим, что строгая ограниченность, экономность средств материала не лишает музыку симфонии эмоциональной выразительности, не умаляет, а, напротив, усиливает ее содержательную сторону.

Обращаясь к симфониям молодых авторов, подчеркнем одну явную тенденцию: особый интерес композиторской молодежи к древнейшим пластам национальной культуры, ориентация не столько на бытовые народно-песенные жанры, сколько на «серьезные» жанры профессиональной музыки устной традиции — макамы и развитые инструментальные пьесы в стиле макомов. Именно в этих видах национального творчества открывается для молодых музыкантов уникальная сокровищница самобытной восточной лирики, возвышенной и одухотворенной, неповторимой по своим типам и формам. Здесь видятся богатейшие возможности подлинно симфонической разработки, кроются новые источники вдохновения. Не случайно наиболее интересные симфонии последнего времени оказываются так или иначе связанными с данными областями музыкального наследия. Это — Первая и Третья симфонии М. Таджиева, симфония «Наво» М. Махмудова.

«Первая симфония» М. Таджиева — это монументальный 5-частный цикл, в котором делается попытка воспроизвести на новом, современном уровне (уровне симфонического мышления) некоторые принципы макомов¹. Как и в чем это находит выражение?

Прежде всего — в самом мелодико-интонационном содержании и приемах его развития.

Начинается симфония медленным вступлением, сразу привлекающим внимание какой-то особой серьезностью тона. Тема его излагается тремя флейтами в низком регистре на фоне 12-то-

¹ Здесь получают продолжение многие черты уже знакомой нам поэмы «Любовь поэта» этого же автора.

новой «стоячей» гармонии div струнных. Интонационные истоки этой темы в двух старинных классических инструментальных мелодиях макомного происхождения: Дугох (сурнайный вариант) и Чоргох I. В сочетании с зыбким «ирреальным» гармоническим фоном и особенностями инструментовки тема обретает необычное звучание, заставляя напряженно следить за ее развитием.

Основной раздел I части (Moderato) — развернутая пассакалья, тема которой представляет собой вариант темы вступления, чуть более подвижный. Характерной чертой является и ее «сопряженность» с усулем, постоянной остиной ритмической фигурой, сопровождающей пассакалью. Любопытно, что и усуль возникает из той же начальной темы (воспроизводит в сокращении ее ритмический контур). Таким образом, уже с самого начала обнаруживается полиостинатность и как своего рода отражение народной полиритмики, и как черта, широко распространенная в современной музыке вообще.

Пассакалья разворачивается по принципу постепенного обрастания ткани, увеличения мелодизированных голосов, обволакивающих каждый новый вариант темы. Несмотря на отсутствие внешней динамики, на всех этапах формы сохраняется (и прогрессирует) большое внутреннее напряжение. Думается, автором хорошо схвачена глубинная черта узбекской лирической музыки — неброская экспрессия развития, длительно накапливаемое нарастание, постепенное движение к кульминации, которая воспринимается поэтому особенно прочувствованно и ярко. Образ, создаваемый музыкой пассакальи, глубок, целен, содержателен. Это старинная полифоническая форма с ее остиной-вариационными принципами, приемами постепенного мелодического напластования, медленным разворачиванием на основе монотематизма, неожиданно оказывается близкой методам развития узбекского протяжно-лирического мелоса¹. Мало того, очередные проведения собственно темы вызывают даже подчас ассоциацию с возвратом кадансирующих попевок — характерной чертой развитых узбекских народно-песенных жанров.

С точки зрения национальных форм интонационного развития интересна и другая медленная часть симфонии — III. Здесь автор использует специфические принципы сквозного моноинтонационного разворачивания, идущие от развитого национального мелоса, сознательно стремясь к воспроизведению характерной для него манеры лирического высказывания. Если пассакалья строилась на теме, возвращающейся в разных вариантах, то здесь мелодия образует протяженную, непрерывно растущую линию, имеющую в своем исходном пункте небольшое интонационное зерно.

Помимо специфических явлений в области интонационной структуры, стремление отразить некоторые закономерности макомов получило воплощение и в своеобразии общей конструкции.

¹ Об этом свидетельствует факт широкого применения пассакальи в современной узбекской симфонической музыке.

Симфония начинается с медленной, тягуче развивающейся части; внутри разделов и в конструкции целого наличествуют тематические арки (вспомним явление «супориш»¹ в макомах); наконец, между частями цикла отсутствуют цезуры (все части идут attacca). Могут возразить, что все эти особенности возможны и в симфонии, не имеющей отношения к макомам. Безусловно. Но в сочетании с вполне осозанным, целенаправленным замыслом и, главное, конкретным интонационным содержанием, художественно-ассоциативная роль этих факторов заметно возрастает и «работает» на композитора.

Стремление к созданию национального колорита нашло отражение и в темброво-оркестровом замысле. Так, например, побочную партию II части (в экспозиции) ведет низкая флейта — пикколо, имитирующая звучание нага, на фоне играющих sul ponticello скрипок, воспроизводящих тембр гиджака.

Симфония Таджиева — это большое, серьезно задуманное произведение. Поэтому и достоинства и недостатки его особенно выпуклы. Зачастую эти недостатки являются обратной стороной достоинств. Так, например, связанный с «макомным» замыслом повтор материала I части в финале ведет к неоправданно длиннотам; стремление избежать статичности, обеспечить непрерывность развития — к отсутствию цезур между частями, что, безусловно, мешает восприятию. Кроме того, это произведение еще недостаточно ровное в стилевом отношении: в общем колоритном звучании музыки есть «провалы», уход в нейтральную интонационную сферу.

Поиск Таджиева продолжил другой юный композитор — М. Махмудов, окончивший в 1971 году Ташкентскую государственную консерваторию и представивший в качестве дипломной работы четырехчастный цикл — симфонию «Наво»². Не будет преувеличением сказать, что исполнение этой симфонии явилось заметным событием музыкальной жизни республики³.

Первые впечатления от симфонии — ощущение живой выразительной музыки, рассказывающей о чем-то значительном и глубоком. Причем музыки, национальная почвенность которой не только не препятствует широкому разговору, обращенному к большой аудитории, но, наоборот, делает его содержательнее, предметнее.

Важно, что произведение это воспринимается именно как симфония. Мы отмечаем и определенный размах, масштабность замысла, и эмоционально-образную наполненность, и цельность. Не мнимое глубокомыслие, чем нередко грешат симфонии моло-

¹ «Супориш» — инструментальные интермедии, связывающие вокальные части макомов.

² Кстати, Таджиев и Махмудов — родные братья. Один из них носит фамилию по имени отца, другой — по фамилии.

³ См. подробный анализ симфонии в статье Н. Янов-Яновской «Молодые обретают «симфонический» голос». — «Советская музыка», 1972, № 5.

дых авторов, а мысль, глубокая и живая, отмечает эту музыку, мысль о вечном и преходящем, о прошлом и настоящем своего народа.

Произведение отвечает и формальным признакам симфонического цикла, поскольку в нем есть часть, написанная в сонатной форме¹. Однако здесь-то и начинаются отступления от общепринятых норм, «нарушения» привычных внутренних закономерностей симфонии. Дело в том, что сонатная форма используется у Махмудова не в обычном амплуа: из сферы главного драматургического центра она переходит как бы на второй план, уступая место иным, «нетрадиционным» для симфонии принципам развития. Это вызывается интереснейшим переосмыслением симфонической конструкции и образности в плане национального художественного мышления, подчинением общераспространенной схемы задачам высшего идейно-содержательного порядка. В четырех частях симфонии запечатлены различные стороны национальной жизни, различные состояния человеческой души. Но особенно глубоко и полно раскрывается самобытная черта национального характера, национальной художественной психологии — лиризм. Именно лирика во всем диапазоне ее оттенков (от задумчивого созерцания до настоящего драматизма и патетики) становится основным центром притяжения, так сказать, «руководящей» эмоцией повествования.

Главным средоточием этой образности оказывается первая часть (Andante) и третья (Largo). Напротив, быстрые, внешне динамичные части: вторая (Presto) и финал (Allegro) выполняют роль контраста к господствующей эмоциональной сфере.

Такое соотношение, во многом обратное общепринятому, идет от макомов и развитых инструментальных циклических пьес национальной традиции — симфония не случайно носит название, одноименное названию макома — «Наво». Происходит как бы смещение внутренних акцентов, перестройка симфонической драматургии. Первая часть в силу особой психологической нагрузки сохраняет за собой «командные позиции», главенствующее положение в цикле. Однако содержание ее меняется. Не конфликт двух образных полюсов лежит в основе, а напряженное саморазвитие единого исходного образа, данного в совокупности его зарождения, становления, роста. Отсутствуют сонатные принципы, но налицо и качественное обновление тематизма, и контрасты эмоциональных состояний, и постоянное накопление внутренней динамики. Мы вправе говорить здесь о симфонизме, возникающем вне сонатных закономерностей, вне сонатной схемы, о своеобразном эквиваленте сонатного аллегро, выполняющем сходные с ним функции в цикле. Роль первой части, как драматургического ключевого центра симфонии «Наво», подчеркивается и тем, что именно здесь сосредоточена

¹ Правда, современность все чаще предлагает нам и бессонатные разновидности симфонии.

основная «макомная» образность, определяющая название всего цикла, и тем, что ее тематический материал вторгается в заключительные разделы двух последних частей, и тем, что вся симфония обрамляется музыкой начального Andante.

Сонатную же форму композитор переводит в план жанровой зарисовки (вторая часть), используя ее особенности для создания яркой красочной картины, полной оживленного движения (сравним скрытый внутренний динамизм Andante и броскую открытую динамику Presto).

Однако вернемся к первой части.

Она начинается патетическим вступлением, ярко утверждающим начальный мотив будущей темы. Сама тема, возникающая затаенно, скромно, основана на интонациях классической узбекской мелодии «Наво» для сурная¹. Неторопливо разворачивается интонационная вязь темы, рождая образ печального углубленного раздумья, образ словно пришедший к нам из далекой старины и впитавший в себя скорбь давно минувших событий:

Пример № 9.



После напряженного лирического тонуса I части своеобразной эмоциональной разрядкой служит вторая (Presto). По строению это — сонатная форма, по функции в цикле — скерцо, по типу движения, «безостановочности» ритмического пульса — токката, по содержанию — жанровая зарисовка, сделанная изобретательно, с юмором. Лучше всего охарактеризуем эту музыку, если скажем, что она вызывает аналогию с «Петрушкой» Стравинского, только там — атмосфера русского лубка, балагана, здесь — восточного базара с веселыми народными представлениями, толчей, сочными, живописными красками. Сходство с партитурой Стравинского проявляется прежде всего в самом колорите — яр-

¹ Существенно, что эта мелодия в свою очередь представляет собой инструментальный вариант вокальной мелодии «Сарахбор» из макома «Наво» (на это обращают внимание И. Акбаров и Ю. Кон во вступительной статье к III тому «Узбекской народной музыки», Ташкент, 1959, с. 36).

ком, динамическом, красочном, в «озорном» тематизме, в частых метрических сбивах, в специфических приемах инструментовки (обилие высоких регистров у деревянной группы инструментов, характерный фигурационный фон у валторн, у кларнетов, подвижность всей оркестровой фактуры и т. д.).

Третья часть (Largo) — возвращает нас в мир возвышенного лиризма. Она носит характер печального эпического повествования. В основе ее лежат два тематических элемента, воплощающие как бы две стороны одного и того же образа и выступающие каждый раз в новом эмоциональном освещении.

Четвертая часть (Allegro) — традиционная для симфонических финалов картина народного празднества с жанрово-характерной темой: радостной, подъемной, напористой.

Традиционно и строение рондо с многократными проведениями рефрена. Любопытно, что в качестве материала эпизодов Махмудов использует тематизм всех предыдущих частей, вовлекая его в атмосферу общего праздника. Allegro хорошо венчает цикл, утверждая здоровое оптимистическое начало. И все же логический вывод симфонии находится за пределами собственно финала с его оживленной фоникой. Он дан в коде, в которой широко и значительно кульминируется тема «Наво», возвращающая нас к серьезному, глубокому настроению первой части. Словно после шумного, беззаботного веселья человек остается один, наедине с собой, со своими раздумьями о жизни.

Возврат к исходному — это черта национального художественного мышления, которую мы наблюдаем в симфонии как в частном (структура мелодической линии), так и в общем (строение первой, третьей частей, цикла в целом). Но в то же время аналогичные моменты встречаются и в симфонической литературе (из современных примеров напомним Пятую симфонию Губина, в которой общая кода вырастает на материале первой части).

И это далеко не единственное «пересечение» таких, казалось бы, разных в эстетическом и историческом ракурсах явлений, как самобытные традиции древней восточной культуры и европейского симфонизма. Естественно переплетаются в симфонии молодого узбекского композитора история и современность, исконно национальные формы с тщательно отобранными выразительными средствами современной музыки. Национальное пронизывает все компоненты произведения, эмоционально-образный строй, интонационно-ладовую сферу, принципы развития, инструментовки, звукоизвлечения. Национальное органически живет в современной форме симфонии. Смело обновляя исконную традицию, композитор тем самым любовно и бережно сохраняет ее.

Первая симфония Таджиева и симфония «Наво» Махмудова интересны еще и в другом аспекте.

На специальном пленуме в Москве, посвященном вопросам критики в 1972 г., музыковедом был брошен справедливый упрек по поводу того, что нередко сам факт обращения того или иного

композитора к сонатной форме расценивается «как свидетельство зрелости данной национальной культуры»¹. Действительно, лишь на ранних стадиях становления советской национальной музыки, лишь в условиях перехода ее на путь профессиональной в современном понимании культуры, когда неизбежен этап «заимствования» готовых схем, «приноравливания» к ним национально-характерного тематизма — факт обращения к общераспространенным европейским конструкциям сам по себе в известной мере показателен. Но по мере того, как растет и мужает молодая профессиональная культура — уходят в прошлое времена внешнего подражания, наивного копирования. Усвоение нового, пришедшего извне, принимает все более органичный и глубокий характер, общераспространенная европейская форма перестает фетишизироваться — она все более подчиняется национальному началу, преломляясь в соответствии с властными требованиями национального характера, национально-художественного мышления. (Так было с русской классической музыкой в эпоху ее становления. Так было и с братскими национальными советскими культурами, в том числе и узбекской).

Сейчас совершенно очевидно, что саморазвитие и восприятие, ассимилирование нового, инационального не противостоят друг другу (нередко говорят о них как о двух тенденциях, будто их можно разделить), а составляют две стороны диалектически единого процесса, в результате которого пробуждаются к жизни силы, «дремавшие» до тех пор в недрах самой национальной традиции.

Словом, применительно к данному этапу и к нашей культуре, сам по себе факт обращения к сонатной форме уже никак не может служить критерием зрелости. Нам этого теперь недостаточно. А вот изучить, постигнуть закономерности сонатности, чтобы смело вторгаться в них, ища свои пути симфонизации мелоса, а то и отбросить вовсе, коль скоро они пойдут вразрез с коренными принципами национально-художественного мышления — вот это уже, думается, будет актом настоящего творчества.

Рассмотренные нами симфонии Таджиева и Махмудова демонстрируют творческую самостоятельность, предлагают новые индивидуальные разновидности несонатной драматургии, вырастающие из глубинных явлений национального музыкального формирования.

Однако хочется особо подчеркнуть, что идея бессонатного симфонизма, конечно, далеко не единственное решение, далеко не единственный путь в поисках национальной симфонии (мы заострили внимание на первых частях циклов Таджиева и Мах-

¹ Л. Генина. За дальнейшее развитие музыкальной критики. С трибуны Пятого пленума Правления СК СССР. — «Советская музыка», 1972, № 8, с. 54.

мудова лишь как на одном из возможных и, с нашей точки зрения, весьма перспективных опытов). Было бы неправильно думать, что уже исчерпаны все ресурсы сонатной формы. Напротив, именно сейчас, когда достигнута определенная зрелость культуры, открываются перспективы свободного и творческого использования сонатности. Так тот же Таджиев в своей уже Третьей симфонии создает оригинальную драматургию, в которой органично сочетаются и сонатные принципы и специфически национальные приемы развития, опять-таки идущие от макомов.

«Третья симфония» Таджиева (1972), посвященная 50-летию образования СССР, была единодушно оценена музыкальной общественностью республики как принципиально важная удача узбекского симфонизма, как произведение, открывающее новые перспективы развития¹. В симфонии отчетливо сохраняется структура традиционного классического четырехчастного цикла, функциональная значимость частей: I (Adagio) — несомненно драматургический центр симфонии, II (Presto) — стремительное скерцо, III (Andante) — лирическое раздумье, IV — жанрово-характерный финал. Но эти отстоявшиеся симфонические формы внутренне перестраиваются в связи с самобытностью музыки, неповторимый колорит которой возникает благодаря органичному сочетанию глубоко национальной почвенности и остро современного художественного видения.

Многое роднит Третью симфонию с Первой, с симфонией «Наво» Махмудова: ориентация на профессиональные жанры традиционного наследия, особая роль лирико-философских частей (I, III), строгость и сдержанность общего тона. Но здесь ставятся и новые задачи: дальнейший отход от жанровой тематики, углубление в философскую сферу, обострение драматургии контрастов.

В связи с этим и иные композиционно-конструктивные приемы. Здесь происходит своего рода «открытие» Шостаковича, чьи оригинальные сонатные закономерности оказываются удивительно созвучными приемам развертывания узбекского мелоса. В каких же особенностях формы проявляется это шостаковичское начало? В типичном для Шостаковича принципе «крупного контраста» между неторопливой сосредоточенной экспозицией и быстрой, динамичной разработкой («разработка — этап действительный, противопоставляемый созерцательности и углубленности остальных разделов». — В. Бобровский). В общем облике тематизма с напряженным ладовым колоритом, гибкой метрикой («метрикой, свободной от давящих оков регулярности». — В. Холопова). В характерном соотношении тем: философски углубленной, медлительно развертываемой сфере главной партии с ее полифонически-линейной фактурой противостоит более свет-

лая, подвижная побочная партия, опирающаяся уже на гомофонно-гармонический склад изложения (здесь в симфонии Таджиева даже тональные соотношения близки 5-й симфонии Шостаковича: d-moll — E-dur; в I части симфонии Шостаковича d-moll — es-moll, т. е. тоже секундовая координация). Наконец, отметим еще и такие стилевые «переклички», как отсутствие связующих партий, использование выразительных соло в переломных моментах музыкальной драматургии, острота смысловых модификаций тем в разработке, их «искажения», обнажающие негативные стороны образа, драматургическая спаянность разработки с началом репризы; ограниченность просветленной коды, контрастно оттеняющей драматический накал «злой» разработки и т. д.

И вот все эти особенности, идущие от сонатной формы Шостаковича, удивительным образом смыкаются с коренными закономерностями национального формотворчества. Три крупных раздела (экспозиция — разработка — реприза) в силу нестандартности их внутреннего строения отражают, в известной степени, структуру развитых узбекских инструментальных пьес, генетически связанных с макомом. Скажем, если мы сравним эту музыку с классической инструментальной мелодией «Сегох», от которой, несомненно, интонационно исходит композитор, то увидим ее своеобразную трехчастность, в общих чертах аналогичную «Сегоху», с медленным, лирически сосредоточенным I разделом, несколько более оживленной серединой и маленькой репризой (не отсюда ли некоторая асимметричность I части симфонии, сокращенность ее репризы?). Но, естественно, в симфонии эти «составляющие» значительно развиты и драматургически заострены. Особенно это касается средней части. Это не просто танцевальный уфар¹, а своего рода кризисный момент — область напряженнейшей борьбы, возникающая как своего рода катта аудж². Начинается эта кульминационная зона резким воинственно-патетическим монологом трубы на интонациях основной темы, экспрессивность которого прекрасно подчеркнута специфически национальными моментами, свойственными ауджу: напряженным регистром, речитативно-декламационным пафосом мелодики, импровизационной свободой метроритма (без тактовых черт). Эмоционально-выразительная сила этого эпизода настолько велика, что следующая за ним темпераментная стремительная разработка воспринимается как продолжение ауджа, но «другими средствами». После этой насыщенной и возбужденной звучности особенно впечатляет возврат к изначальной образности, ее тишина и тонкий лиризм.

Однако особо подчеркнем, что воздействие Шостаковича не ограничивается здесь лишь сферой композиционно-структурных

¹ Подробно эта симфония разбирается в статье Н. Кадыровой в настоящем сборнике.

¹ Уфар — народная танцевально-инструментальная мелодия простейшей структуры.

² Катта аудж — большой аудж (аудж — зона кульминации).

аналогий. Гораздо важнее, что оно сказывается и на содержательной стороне симфонии, во многом определив ее углубленно философский, концепционный характер.

Отметим еще одно важное обстоятельство. В симфонии находят отражение обе основные сферы традиционного музыкального творчества, как народно-профессиональная, так и песенно-танцевальная, бытовая. Причем прием противопоставления этих сфер автор использует как очень оригинальное действенное средство драматургического контрастирования. В самом деле, ориентируя нечетные части симфонии на углубленную лирику макомных образцов, а четные—на народно-песенные, танцевальные, подвижные жанры, композитор тем самым определяет и круг образности, и характер интонационного материала, и типы развития. В масштабах целого это обуславливает своеобразие «крупного» драматургического контраста, соотношения частей цикла.

Итак, мы рассмотрели ряд произведений, в том числе — несколько концертов и симфоний, созданных за последнее время. Одни из них предлагают новые, несонатные принципы композиции, другие продолжают (путем оригинального претворения на национальной основе) освоение сонатных конструкций.

Сонатный или бессонатный симфонизм — важно в конце концов не это. Важен художественный результат. Важно осознание того, что монодия — не тормоз на пути развития многоголосной музыки (мы привыкли мотивировать трудности одноголосным прошлым узбекского искусства), а ее надежный союзник, способный подсказать интереснейшие художественно-конструктивные решения. Не вопреки, а благодаря монодийному наследию создаются ныне в Узбекистане значительные произведения симфонической культуры. Представляется важным подчеркнуть, что поиски оригинальных решений в современной узбекской симфонии отражают общую тенденцию симфонизма вообще и советского в частности, характеризующуюся «брожением», критическим пересмотром казавшихся незыблемыми норм. В узбекской музыке обновление драматургических основ симфонических жанров, как мы пытались показать, совершается с помощью национальных приемов формообразования.

Хочется особо подчеркнуть своевременность этих новых тенденций, отвечающих самым актуальным проблемам общесоветского музыкального искусства. «...Наши композиторы,— пишет журнал «Советская музыка»,— научились уже за последние годы умело и органично претворять черты народной ладовости, ритмические особенности фольклорных первоисточников, их интонационно-мелодические элементы. Осталась, однако, одна область, «секреты» и «тайны» которой до сих пор... еще полностью не разгаданы. Это — область формообразования, отражающая, по-видимому, некую «специфическую специфику» народного мышления,—система, необыкновенно органичная, развивающаяся внутри по каким-то своим законам, несводимым к уже известным.

Да, сфера формообразования ждет еще своих исследователей — композиторов и музыковедов. И здесь сделаны, может быть, только самые первые шаги»¹.

Надо заметить, что эти «первые шаги» для композиторов Узбекистана оказались достаточно результативными, поскольку поиски нестандартной, «уникальной» драматургии, необходимости которой осознается ими все острее, неизменно связаны у них с родной почвой, со стремлением проникнуть в глубь процессов национального музыкального зодчества.

¹ Ю. Кореv. Из дискуссии...— «Советская музыка», 1974, № 4, с. 108.

Н. А. Кадырова

О «ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ» М. ТАДЖИЕВА

Мирсадык Таджиев — талантливый представитель молодого поколения композиторов Узбекистана. Основное внимание он уделяет симфоническому жанру. Его перу принадлежит поэма для симфонического оркестра и чтеца «Любовь поэта», за которую он был удостоен диплома III Всесоюзного конкурса молодых композиторов в 1969 году, и три симфонии.

«Третья симфония» посвящена 50-летию Советского Узбекистана¹. Она насыщена глубокими авторскими размышлениями о судьбах узбекского народа, о сложном и тернистом пути к светлому будущему. И тем не менее симфония Таджиева обращена к самой широкой, общесоветской аудитории, к мыслящему современному человеку.

Здесь мы вплотную подходим к важнейшей проблеме сегодняшнего дня — взаимодействию национального и интернационального в творчестве прогрессивного художника. Как освоить богатства, накопленные всем человечеством, и отразить при этом особенности мышления, психического склада своего народа? Ведь в наше время, когда сбываются пророческие слова Белинского о том, что народы осознают себя членами «великого семейства человечества и начинают братски делиться друг с другом духовными сокровищами своей национальности»², этот вопрос стоит особенно остро.

Насколько органичным будет этот синтез, этот сплав национально-своеобразного и общечеловеческого, зависит от силы художественной индивидуальности композитора, от особенностей этой индивидуальности, от степени его одаренности, культуры, широты эстетических воззрений. Расширение творческих «горизонтов» композитора помогает ему создать новый эталон в подходе к народному искусству, уловить в нем новые грани, какие-

¹ За ее создание автор получил премию Ленинского комсомола Узбекистана за 1974 год.

² В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 45.

то иные, до сих пор не замеченные черты своеобразия, ранее скрытые закономерности. Не только черпать из родника народного искусства, но вносить в него свой вклад, творить новую традицию — настоящая и первейшая необходимость для настоящего художника. Очень точно и образно сказал об этом Н. Хикмет: «Попусту истлеет слово — даже самое хорошее, — из земли не выросшее и в землю не вросшее».

Постараться понять, как решаются эти сложные вопросы в сегодняшней узбекской симфонической музыке на примере, «Третьей симфонии» М. Таджиева, и является нашей задачей.

Попытаемся выяснить, насколько удачно воплощена идея сочинения, насколько органичен процесс ассимиляции приемов выразительности, «заимствованных» из других национальных культур, как они (эти приемы) подчиняются особенностям музыкального мышления узбекского народа, какие, доселе скрытые, возможности развития обнаружил в фольклоре и творчески претворил в своем произведении автор.

«Третья симфония» М. Таджиева — четырехчастный симфонический цикл.

В первой части — *Adagio* — преобладают сосредоточенно-углубленные скорбные настроения, которые затем несколько просветляются. В дальнейшем же происходит острый конфликт, резкое динамическое столкновение тем, олицетворяющих позитивное начало, с «враждебными», чужеродными образами. В этом контрастном противопоставлении различных начал уже ощущается выход за пределы образного круга, намеченного в народно-национальном искусстве, где господствует лирика во всем ее богатстве, в самом широком «диапазоне звучания». Здесь же преобладают активные драматические образы вплоть до трагедийных. Связано это с идеями, с современной образностью нашей эпохи, эпохи грандиозных потрясений.

Конфликт, достаточно полно выявленный в первой части, естественно, окончательного разрешения здесь не получает, и это дает острый импульсивный толчок для последующего развития в цикле.

Вторая часть симфонии (*Presto*) — показ зловещих, недобрых сил, заступающих дорогу светлым гуманистическим идеалам. Это демоническое скерцо принадлежит к тем образцам жанра, которые в симфонической литературе принято называть «злыми».

Третья часть (*Andante*) — сфера лирических образов, отражение внутреннего мира композитора. Авторская индивидуальность выступает здесь на первый план.

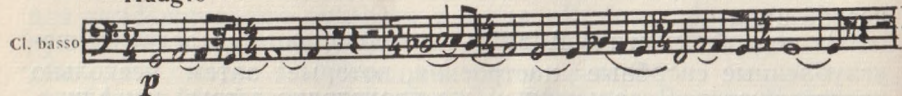
Четвертая часть (*Allegro*) — действенна, драматична, показывает напряженность борьбы за лучшую долю народа, за счастливое будущее людей, но достигается оно дорогой ценой, поэтому так органично появление вместо разработки траурного хорального эпизода реквиема по павшим героям. В нем выражены чувства, охватившие людей, объединившихся в едином порыве

скорби. Это своеобразная «тихая кульминация». Здесь улавливается определенная переключка с образами третьей части симфонии. Но если там подчеркиваются личные, субъективные чувства одного человека, то в четвертой части лирика наполнена гражданскими мотивами, которые возвышают ее до эпического.

Симфония открывается философски-углубленной, сдержанно-суровой темой, которая олицетворяет основной музыкальный образ, главную мысль вступления. Ее архаически суровому характеру как нельзя более соответствует угрюмый, мрачный, звенящий, напряженно-матовый тембр басового кларнета. В мелодическом рисунке темы происходит опевание верхнего тетра хорда соль до ре эолийского со своим временным субдоминантовым устоем. Про эту тему можно сказать, что «так может петь только народ, который помнит свои тысячелетия» (И. Бунин):

Пример № 1.

Adagio



Основное интонационное «зерно» темы вступления синтезирует и образно обобщает в себе особенности многих макамовых мелодий.¹

Но тема симфонии развивается в замедленном темпе, плавно, без дробящихся длительностей, столь характерных для макамов (в связи с особенностями звукоизвлечения на плектрных инструментах, например, танбуре).

В экспозиционном разделе преобладают принципы «прозрастания», становления, развития тематических образований из единого интонационного ядра методом вариантно-вариационных повторов, «цепляемости» вновь возникших мелодических элементов за предыдущие.

В своем изложении и развитии каждое новое предложение накапливает и «наследует» те изменения, которые проявились в предшествующем, и вносит свои собственные. Это создает оптимальную меру соотношения принципов обновления, изменчивости и повторности в развертывании тематического материала. В результате происходит последовательное и неуклонное накопление интонационных изменений, а следовательно и обновление мелодии. Этот метод в значительной степени свойствен симфо-

¹ В качестве прообраза можно сослаться на многочисленные образцы развитых форм национального наследия (см., например, мелодии инструментальных разделов бухарского макама «Дугох» — Тарджи. Самаи. Ашкулло мухаммаси. Узбекская народная музыка, т. 5. Ташкент, 1959).

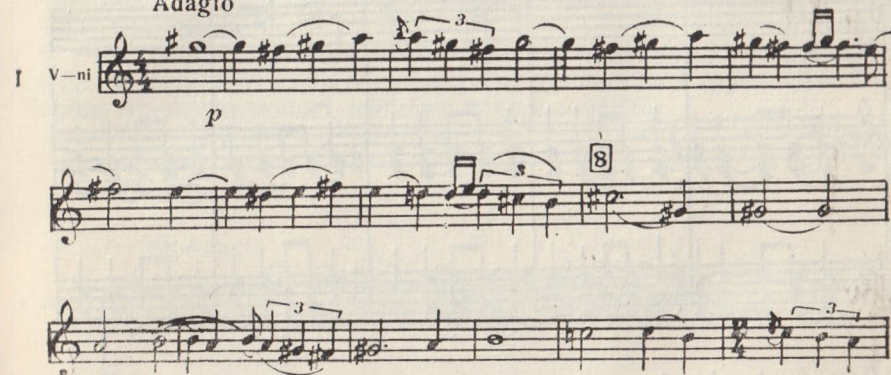
ническому мышлению Н. Я. Мясковского в развитии медленных лирических тем, для которых характерны экстенсивность и постепенность тематических преобразований. (В противоположность им драматические, действенные темы Н. Мясковского развиваются быстро и интенсивно).

Все эти приемы развития органично сочетаются с мотивно-секвентными (например, варианты изменения проникают в самые звенья секвенции, отсюда их естественный синтез) и в своей совокупности создают принцип вариантно-разработочного развития¹. Несмотря на кажущуюся структурную обособленность предложений, четкого членения между ними в форме не происходит, поскольку начало каждого следующего наслаивается на конец предыдущего — возникает впечатление слитно-развивающейся мелодической линии. Этому в немалой степени способствует и подголосочно-вариантная полифония, мелодические «голоса» которой пронизывают всю музыкальную ткань партитуры.

Главная партия вырастает на основе темы вступления и носит более мягкий, лиричный характер. Она звучит в светлом тембре первых скрипок:

Пример № 2.

Adagio



В первом и втором предложениях темы следует отметить оригинальную натурально-ладовую переменность (до-диез эолийского и фригийского), которая придает теме оттенок то просветленного, то омраченного колорита.

В кульминации главная партия проводится в блестящем унисоне трех труб, в доминантовой тональности — соль-диез миноре, — образующей острое тритоновое соотношение с основной тональностью вступления — ре эолийским².

Побочная партия, более лирическая, открытая эмоционально,

¹ Этот синтез приемов часто встречается в произведениях современных композиторов, в частности у Д. Шостаковича.

² Тональность до-диез минор главной партии вместе с ми мажором побочной образуют нижне- и верхневоднотонное окружение основной тональности вступления и заключения I части — ре минора.

звучит прозрачно, чисто, тонко в изложении первых скрипок и синкопированного сопровождения смычковых¹:

Пример № 3.

Adagio

¹ Особое внимание к группе струнных, использование различных приемов звукоизвлечения, принципа *divisi* с индивидуализацией мелодической линии каждой подпартии (что создает впечатление «пространственности», особой «глубины» звучания), выявления красочных и выразительных свойств отдельных струн в творчестве Таджиева является отражением все более усиливающегося интереса современных композиторов к смычковым инструментам. В этом же проявляется возрождение классической традиции.

Иногда она омрачается понижениями ступеней, вызывающими отклонения в другие тональности (М и л я - С о л ь - ф а - р е и т. д.).

В ее гармонизации большое значение приобретают полигармонические аккордовые комплексы (иногда с альтерацией звуков, идущей от влияния народных ладов), нонаккордовые гармонии (например, в 8 такте дается последнее обращение доминантового нонаккорда в соль мажоре с одновременным понижением и повышением квинтового звука, в результате образуется скрябинский аккорд с целотонным последованием шести звуков).

Побочная партия сохраняет связь со вступительной темой в восходящей направленности движения, в общем контуре мелодической линии.

Привлекает внимание особый прорыв эмоциональности, доселе скрытой напряженности в середине второго раздела побочной партии. В структурном отношении это проявляется в использовании приема «раздвижения», когда в повторное изложение музыкального материала первого раздела внезапно врываются интонации из кульминационной зоны главной партии, то есть наблюдается поворот к динамизации побочной партии («кризисный момент»).

На гребне кульминационной волны появляется искаженная, грозно звучащая тема вступления в изложении I трубы соло f на фоне тремолирующих скрипок и виолончелей:

Пример № 4.

Adagio

Мелодия приобретает характер непринужденного высказывания (метрические смещения, убыстрения и замедления мелодического движения, появление острой внутридолевого синкопы — все это способствует впечатлению декламационности, скандиро-

ванной ораторской речи). Появление этой темы несет в форме двойственную функциональную нагрузку. С одной стороны, она воспринимается как рефренное проведение темы в основной тональности формы — ре миноре (т. е. проявляются черты рондальности). Но ее динамизированный характер с активной трансформацией образов заставляет ощутить появление темы как перелом в развитии, поворот к активной разработанности.

В разработке мы наблюдаем очень интересный случай внутреннего перерождения исходного музыкального образа¹. Она (разработка) начинается с темы, выросшей из начальных интонаций темы вступления, которые как бы сжимаются с добавлением некоторых мелодических образований:

Пример № 5.

Но как меняется их облик! Прерывистые синкопированные тематические обороты с ускорением, акцентированием каждого звука создают неравномерно пульсирующую мелодическую линию. Внутридолевые синкопы первой и третьей четвертей еще более рельефно выступают на фоне равномерных второй и четвертой. Эти тематические элементы звучат зловеще, колюче-враждебно у вторых скрипок и альтов II. Автор здесь использует старинный дервишский ритм (услышанный еще в детстве от матери), олицетворяющий недоброе, враждебное людям начало (происходит своего рода «обобщение через жанр»).

В разработочном разделе большое значение приобретает столкновение «зловещих» интонаций с темами, выражающими позитивные идеи симфонии (темой вступления, главной и побоч-

ной партиями), при этом в кульминации полифонически сочетаются и различные тональные линии — м и минор гармонический и фа эолийский, — приводя к острому политональному звучанию.

В дальнейшем интонации «враждебной» темы интенсивно развиваются, дробясь, секвенцируя, симметрично повторяясь.

Таким образом, главный динамический конфликт в первой части заложен не в контрастировании главной и побочной партий, а в противопоставлении всех экспозиционных тем, олицетворяющих позитивное начало, новому мелодическому «образованию» разработки (этот контраст подчеркивается и темповым противопоставлением: Adagio экспозиции — Allegro разработки), выросшему из начальных интонаций той же темы вступления¹. Следовательно, конфликтная ситуация углубляется, заостряется, становится антагонистической, что вызвано образными задачами сочинения.

Важная роль разработки и ее резко конфликтный по отношению к экспозиционному разделу характер приводит к увеличению смысловой значимости репризы, к ее динамизации (она совпадает с третьей, главной, кульминацией разработки). Преобладающее значение в репризе имеет тема вступления, что объясняется ее тематической яркостью, особой ролью в цикле, напомним: главная и побочная темы производны от нее. Естественно поэтому, что реприза несет и функцию заключения².

Таким образом, форма первой части весьма оригинальна. Она синтезирует сонатные принципы с чертами рондальности, симфонизированной трехчастности и принципом вариантности, поскольку многие темы первой части являются трансформированными вариантами темы вступления. (Это сообщает ей черты динамической контрастно-вариантной формы, так свойственной творчеству С. Прокофьева.)

II часть (Presto) — это демонический разгул зловещей, враждебной силы, стремительное токкатообразное «злое скерцо».

В основе его лежит тема, имеющая определенную связь с хорезмской мелодией «Найларман I» из дастана «Ашик Гариб и

¹ Такой характер распределения различных образных сфер в сонатной форме, как известно, свойственен симфоническому творчеству Д. Шостаковича (например, в первых частях его 1, 4, 5, 8 симфоний). В этом видится примета нашего времени — усиление антагонистических конфликтов в эпоху социальных бурь, переворотов, острых противоречий.

² Особенностью тонального плана репризы является то, что главная и побочная партии не проводятся в ней в основной тональности первой части и всего симфонического цикла — до-диез миноре, а в тональности, являющейся субдоминантовой по отношению ко вступлению — соль миноре, тем самым подчеркивается заключительный, кодовый характер репризы.

¹ И в этом факторе видится примета влияния стилистики Д. Шостаковича.

Шахсенам»¹. Но характер ее меняется—из певучей она превращается в жестко звучащую, колючую инструментальную тему² (прием токкатообразной «репетиции» одного и того же звука у фортепиано напоминает способ игры на чанге):

Пример № 6.

Ладовая переменность ее (си минор—ми минор) используется в дальнейшем развитии: она разрешается то в пользу первого, то в пользу второго варианта.

Любопытно, что особенности внутреннего оstinатного строения темы как бы переносятся и в более крупные масштабы—на принципы ее развития в части в целом. Основным приемом движения в форме здесь являются динамизированные повторы темы (символизирующие нечто неотступное, роковое³, сочетаемые с ее тонально-ладовой и оркестровой перекраской (а также—использованием специфических приемов звукоизвлечения, создающих, во-первых, соответствующий образный эффект, а во-вторых, имитирующих звучание узбекских народных инструментов).

В структурном отношении II часть представляет собой сонатную форму без разработки (с небольшим развивающим переходом к репризе). Но побочная партия большого развития в форме не получает, она, по существу, воспринимается как модифицированный вариант главной партии в увеличении.

¹ См.: Узбекская народная музыка, т. 9. Ташкент, 1962, с. 228.

² Ощущается определенная связь и общий характер ее с темой скерцо из IV части Первой симфонии М. Таджиева.

³ Образы и оstinатные приемы развертывания этой части близки к некоторым образцам симфонического творчества Д. Шостаковича (токката 8 симфонии, зловещая пляска смерти в финале фортепианного трио, злая скерцозность 4, 5, 7, 8 симфоний).

Звучит она более распевно, «протянуто», чем главная тема, с характерными синкопами и глиссандирующими звучностями, которые ассоциируются с таким явлением народного интонирования, как «нолищ» (сдавленно звенящий, как бы прищемленный тембр засурдиненных труб, смягченный смычковыми и деревянными духовыми, несколько напоминает тембр сурная).

Большую динамизирующую роль в этой теме играет ритмо-мелодический усуль нагоры с четким, сухим шелкающим звуком, контрапунктически наслаиваемый на мелодическую линию темы.

Особенно оригинальные ритмические образования появляются в репризном проведении метроритмической линии нагоры:

Пример № 7.

В данном случае группировка звуков в мелодические ячейки создает свой «местный» переменный метр, вступающий в противоречие с метром темы побочной партии.

В коде, на подступах к которой выделяется метроритмическая линия литавр с необычным приемом звукоизвлечения (игра другим концом колотушки по ободу имитирует звучание дойры). Тема «враждебных сил» звучит демонически-истово, наступательно-грозно. И тут обнаруживается совершенно неожиданный факт! Оказывается, главная партия второй части, основанная на народной мелодии «Найларман I», является той самой зловещей темой, которая появлялась впервые в разработке I части. Следовательно, тематизм всей враждебной сферы образов в различных частях имеет общую основу.

С другой стороны, мы знаем, что «чужеродные, враждебные» интонации в начале разработки первой части развивались из мелодического ядра темы вступления. Следовательно, связующие нити между темами тянутся еще дальше, объединяя, например, народную мелодию «Найларман I» с обобщенными, интегрированными маконными интонациями, использованными во вступительной теме. Факт тематического единства при глубоком образном контрасте различных тем поразительный, и сделано это

мастерски. В результате развитие и позитивных и отрицательных образов в тематическом плане исходит из единого интонационно-го зерна.

Неистовый вихрь второй части обрывается внезапно полигармоническим комплексом $\frac{1}{V}$ без терций ми минора или $\frac{I}{IV}$ без терций си минора (т. е. тональная двойственность этой части так и не разрешается до конца) и ослепительно ярким, secco soli тарелок *fff*.

Третья часть (*Andante*) — это интеллектуализированная лирика, в которой усилено философское, анализирующее начало, она пронизана глубоким психологизмом¹. Ощущается определенная семантическая связь с темой вступления, но там преобладает объективизированный тон высказывания, здесь же — все пронизано личным индивидуальным чувством.

Начинается III часть глубоко проникновенной, скорбно-лирической мелодией, полной живого чувства и непосредственности.

Она проводится английским рожком соло с сочным, характерным тембром, с носовым оттенком, имитирующим звучание сур-ная. Свободная смена размеров, прихотливая ритмика с многочисленными задержаниями, триолями, опевания, мелодические кружения, мелизматика придают теме непринужденный, раскованный характер, особую текучесть, ассоциирующиеся с аналогичными явлениями в развитых образцах национальной лирики.

Подобный характер изложения самого первого предложения темы (три такта — зерно, девять тактов — развивающее построение), выполняющего функцию периода, определил и дальнейшие принципы его развития: сочетание вариантно-вариационных приемов развертывания с полифоническими в их органическом и нерасторжимом синтезе. (Здесь возникает прием, который В. Бобровский называет «тематически-концентрированным развертыванием» применительно к творчеству Д. Шостаковича).

В основной, центральной кульминации части — «катта-аудж» (ей предшествовала «малая кульминация» — «кичик-аудж») тема провозглашается тремя трубами *ff* и приобретает маршевый, чеканный характер. Ее сопровождают многочисленные мелодические линии, каждая из которых проходит в своей тональности Си—с и—Д о—м и—М и—бемоль — ре — Си—бемоль. Подобные приемы придают полноту, силу, объемность, стереофоничность звучанию темы, как бы «раздвигают, расширяют пространство» для нее, создают особый фонический эффект. Тема воспринимается

¹ Это тенденция, характерная для передового искусства XX в. (например, творчества Д. Шостаковича). С другой стороны, эта черта тесно смыкается с образной сферой развитых образцов узбекского народно-профессионального искусства устной традиции. Здесь тоже господствуют лирические образы с широким «диапазоном звучания» — от философского созерцания, самоуглубленности до более драматических оттенков эмоции.

ется как траурное скорбное шествие. Постепенно в мелодическую линию проникают речитативные интонации, и она наполняется живым взволнованным дыханием.

В этой части широко представлены чистые тембры инструментов в сольных проведений темы, преимущественно деревянной духовой и смычковой групп. Связано это, прежде всего, с образными задачами этой части.

В создании финала перед композиторами стоит извечно трудная задача — обобщить, синтезировать все, что происходило в симфоническом цикле в предшествующих частях, и в то же время дать иную, качественно новую ступень развития, не повторяя того, что уже было достигнуто.

Как же решает эту проблему автор?

Тема главной партии, напряженная, динамичная, появляется не сразу, а как бы синтезируется, «собирается» из различных, поначалу разобщенных элементов. Первый из них — это те «враждебные» интонации, которые впервые появились в разработке первой части, а потом получили дальнейшее развитие в главной партии скерцо. Второй — кружащиеся, стремительно «вращающиеся», вихреобразные фигуры шестнадцатых, мелодические обороты которых интегрируют наиболее типичные и яркие интонации главной и побочной партий первой части в уменьшении:

10

Пример № 8.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Violins (v-ni) and is marked 'Allegro'. It contains a melodic line with various intervals and dynamics. The middle staff is for Flute Piccolo (Fl. Picc.), Clarinet (Cl.), and Flute (Fl.), marked 'ff'. It contains a melodic line with various intervals and dynamics. The bottom staff is marked '2' and shows a melodic line with various intervals and dynamics.

Эти тематические элементы выделяются и фактурно, и регистрово, и тонально (ре минор — до-диез минор). Активное их развитие приводит к динамизированной репризе, в которой провозглашается тема главной партии в своем основном виде (это

второй тематический элемент ее в увеличении) двумя тромбонами *ff* в мужественной, драматической окраске.

Маршеобразный, патетически приподнятый характер ее подчеркивается призывным восходящим квинтовым скачком (с IV ступени на I), который в первоначальном проведении был завуалирован поступенными интонациями.

Как это часто бывает у Таджиева, в «поворотный» момент формы (здесь — переход к побочной партии) на первый план выступают соло или ансамбль ударных инструментов со своей прихотливой метроритмикой. В данном случае функцию эту берет на себя нагора, на ритмическую линию которой и наслаивается тема побочной партии в октавном изложении у фортепиано, что создает эффект объемности звучания.

Побочная партия рождается из интонаций главной, но характер ее иной — это изящная танцевальная, имеющая оттенок лиричности тема с капризной ритмикой (которая создается своеобразными синкопическими «перебивками» метра).

Кульминационным является каноническое проведение темы валторнами и двумя трубами *ff* с имитацией в нижнюю квинту (ми эолийский — фа дорийский основной мелодической линии и ля эолийский — си дорийский — имитируемой). В таком динамизированном изложении она приобретает драматическое звучание.

Возвращение главной партии в своем первоначальном виде придает сонатной форме черты рондальности и превращает ее в рондо-сонату. *Soli* ударных (литавры, малый барабан) переключают «действие» в иную плоскость: начинается переход к срединному эпизоду.

Постепенно, один за другим инструменты деревянной духовой группы выключаются, остается только напряженно развивающийся солирующий монолог виолончелей¹, подводящий к среднему разделу формы *Adagio pesante*.

Этот эпизод воспринимается как траурный тихий хорал, посвященный памяти героев, погибших за идеи революции².

Тема интонируется тремя тромбонами и тубой *ppp* в торжественно-мягком, полном, но не без суровости тембре на фоне вибрирующего ряда хроматических звуков виолончелей и контрабасов, придающих звучанию особую трепетность, напряженность, взволнованность:

¹ Выразительные инструментальные соло в симфонических произведениях Таджиева являются своего рода лирическим осмыслением происходящих событий, как бы «авторской речью», раздумьем «от себя» (см., например, скорбно-трагический монолог I фюгата перед репризой в поэме «Любовь поэта»), что идет от влияния симфонических принципов Д. Шостаковича.

² Следует заметить, что принцип введения хорала в особо драматически насыщенных моментах проявился и в более ранних произведениях Таджиева, например, в поэме «Любовь поэта», во Второй симфонии-балете «Ойгуль и Бахтиёр».

Пример № 9.

Adagio

В этом хорале автор использовал старинную инструментальную мелодию «Муножат»¹ (для удобства сравнения она транспонирована из ми эолийского в тональность эпизода — фа-диез эолийский):

Пример № 10.

ММ. $\text{♩} = 100$

¹ См.: Узбекская народная музыка, т. I. Ташкент, 1955, с. 558.

В авторской редакции мелодия еще более распевна, «протянута», в 5 такте введены напряженные синкопы, придающие высказыванию характер взволнованной декламационности. Гармонизована она подчеркнута диатоническими натурально-ладовыми аккордами (это преимущественно плагальные обороты), что углубляет аскетично-суровый, сдержанно-мужественный характер скорбных настроений, пронизывающих весь этот раздел сочинения. И как разрядка — просветленно-торжественные «высокие» аккорды челюсты и тремолирующих скрипок, завершаемые мажорной тоникой (с квартой), своего рода «мажорный катарсис» (Ю. Корев). Реприза (20) вновь вводит в атмосферу напряженной борьбы, динамических столкновений.

В репризе главная партия почти сразу же появляется в своем основном виде — в увеличении, в еще более мощной и драматической звучности, чем в экспозиции, — в изложении трех тромбоннов и тубы. Здесь наблюдается процесс, противоположный тому, который господствовал в экспозиционном разделе: вместо принципа «собирания», синтезирования отдельных мелодических ячеек в конечный итог — цельную завершенную тему — происходит «рассеивание», «распыление» и дробление интонаций темы, поначалу показанной в своем полном виде, целостной по своей структуре. То есть в данном случае дается тезис, а потом происходит процесс его развития, «доказательства». Реприза усеченная (без проведения побочной партии), но зато кода значительно разрослась.

В этом заключительном разделе большое развитие получают интонации главной партии (в группе деревянных духовых и струнных), перемежающиеся аккордовыми эпизодами с полигармоническими и даже политональными сочетаниями в изложении всего оркестра (например, в тактах 10—13 от цифры 24):

10—11 т. т.

12—13 т. т.

V_9 фа мажора

VII_7 3 си минора

VII фа-диез золийского
звучащие очень остро, напряженно, с большим накалом динамики.

В коде господствуют в основном тональности, связанные с субдоминантовой сферой, что подчеркивает завершающую функцию этого раздела.

Очень драматично, действенно-активно звучит совместное контрапунктическое проведение тем¹ главной и побочной партий в увеличении группой медных духовых в сопровождении ансамбля ударных с дифференциацией партии каждого инструмента:

¹ Современная музыка отмечена склонностью к полифонизации. В своё время это отмечал еще С. Танеев, который считал, что кризис гармонических тяготений уменьшил конструктивные силы гармонии и главенствующую функцию объединения в форме должна взять на себя полифония.

Пример № 11.

Allegro

Здесь, как нигде ранее, обнажается внутреннее сходство главной и побочной партий. Последняя приближается к облику темы главной партии и звучит как ее динамизированный вариант.

Заканчивается симфония одноименным мажором — д-диез. Таким образом, перед нами целостный симфонический цикл, пронизанный единой линией драматургического развития. Эта цельность подчеркивается тематическими связями между частями. Тематическая сфера, олицетворяющая позитивные образы, имеет общее происхождение: и главная и побочная партии первой и финальной частей, и тема *Andante* вырастают из вступительной темы *Adagio*.

Но и «враждебные» тематические образования возникают в результате коренной трансформации начального интонационного «зерна» темы вступления (они проходят в разработке первой части, становятся основными, господствующими в скерцо, представляют первый тематический элемент главной партии финала).

Помимо этого, тема вступления в своем основном и в модифицированном виде появляется в драматургически важных, ответственных моментах развития в форме (в первой части, в скерцо). Эти тематические повторы, вариантно изложенные, напоминают аналогичные явления в макомах (инструментальная часть *Тасниф* и *намуды*¹ из вокального раздела повторяются впоследствии в измененном виде).

Драматургическое единство цикла подчеркивается и особенностями тонального плана².

Но одновременно с линией интонационной связи тем различных частей в цикле диалектически сосуществует с ней и тенденция к углублению, к усилению конфликта между противоположными образными сферами. Проявляется это в том, что развитие

¹ Намуд (тадж.) — вид, явление. — См. об этом вступительную статью Ф. Кароматова и И. Раджабова к I т. «Шашмакома», Ташкент, 1966.

² Схема тонального плана цикла:

I часть	II часть	III часть	IV часть
ре до Ми ре	ми-си	Ми-бемоль—ля-бемоль	до-диез мифа-диез

В этих тональных соотношениях следует выделить основополагающую роль в цикле до-диез минора (главная партия—I часть, финал), классическое тональное соотношение главной и побочной партий (малотерцовое в I и IV частях, доминантовое—в скерцо). Между тональностями различных разделов и частей протягиваются следующие нити связи: малосекундовое опевание (тональностями главной и побочной партий I части) ре минора—тональности вступления к симфонии, одноименные тональные соотношения побочных партий I части (м и мажор), финала (м и минор) и главной партии скерцо, доминантовое отношение основной тональности 3 части к главной тональности цикла, субдоминантовую тональность хорального «реквиема»—ф а-диез минор — по отношению к главной.

и в I и в других частях цикла строится в основном не на противопоставлении главной и побочной партий (хотя контраст между ними, конечно же, имеется), а на динамическом конфликтном столкновении тематизма отдельных разделов, да и частей цикла в целом. Это проявляется, например, в противопоставлении экспозиции и разработки первой части, в контрастировании демонического «зловещего» скерцо и действенно-активного финала другим разделам симфонического цикла, как-то: вступительному *Adagio*, интеллектуализированно-лиричной третьей части (*Andante*), трагично-эпическому реквиему — финала.

Синтез национально-характерного, специфического с элементами, привносимыми сегодняшним днем, и с особенностями других музыкальных культур ощущается не только в плане образной семантики произведения молодого автора, но и в области музыкального языка, в средствах выразительности. Причем весьма ценным является тот факт, что уже в самой национальной культуре, в глубинных ее пластах отыскиваются те потенции, те возможности, те ростки, которые при умелом и талантливом их развитии могут привести к плодотворному результату в смысле органичности слияния национальной специфики с особенностями интонационных влияний, например, с закономерностями мышления классического и современного композиторского музыкального творчества. Ведь в каждой национальной культуре есть какие-то черточки, какие-то элементы, общие и для музыкального искусства других народов. Об этом великолепно сказал В. Г. Белинский: «Человеческое... приходит к народу не извне, а из него же самого и всегда проявляется в нем национально»¹.

Например, узбекской музыке свойствен монодийный принцип развертывания музыкальной мысли из единого интонационного «зерна» методом вариантно-вариационного «продолженного» развития. Когда же автор, исходя из драматургических целей, прибегает к более интенсивному разработочному приему (дробление, вычленение, секвенцирование), то он естественно «сплавляет» элементы вариантного развертывания и разработочности в единое нерасторжимое целое. В итоге образуется новое качество—принцип вариантно-разработочного развертывания. В претворении этого приема в произведениях М. Таджиева определенную роль сыграловольное или невольное следование творческим установкам Г. Мүшеля, Ю. Тюлина, Д. Закирова, в симфонических сочинениях которых весьма успешно и в полной мере проявил себя принцип «песенного симфонизма» (термин Асафьева), нашедший свое яркое выражение, например, в романтическом творчестве Шуберта. Принцип «песенного симфонизма» называется, как известно, не в цитировании подлинных народных мелодий, а в «песенном раскрытии образа как зеркала поющей

¹ В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, т. 10. М., 1956, с. 29

души»¹, в глубоком проникновении в специфику национальной психологии².

В сочинениях М. Таджиева есть различные по характеру и особенностям своего развития темы. Одни экспонируют и развивают единый образ, показывая его с разных сторон, освещая все его грани. Другие — изменяются настолько интенсивно, что приводят к коренной трансформации исходного образного начала.

В первом случае превалируют приемы вариантно-вариационного, «продленного» развития из единого интонационного «зерна», методы вариантно-разработочного развертывания, приемы остиinato.

Во втором случае преобладают активные разработочные приемы и контрастно-вариантные принципы, зачастую в их органическом сочетании.

Следует заметить, что прием развития из единой тематической попевки, идущий от особенностей народного мелоса, близок полифоническим темам: индивидуально-тематическое зерно и общие формы движения, иногда основанные на развитии характерных элементов тематического зерна. Это дает основание для развития мелодий, близких монодийным образцам народно-национального искусства, по горизонтали, линейно с использованием приемов полифонического письма. Другим истоком подобного развития являются специфические особенности звукоизвлечения на народных инструментах (бурдонные звуки, параллельные кварты, квинты — на дутаре и домбре), а также такое явление национального искусства, как усуль.

Композитор применяет и имитационную полифонию и контрастную (с использованием подвижных контрапунктов), но чаще всего эти приемы сливаются и органически взаимодействуют с принципами вариантно-вариационными, столь свойственными развитию национального мелоса.

Таким образом, творческие принципы Таджиева вливаются в русло интересов современной музыкальной культуры, для которой характерна тенденция ко все возрастающей роли полифонического начала.

Другой характерной чертой мелодики узбекского народного искусства является тетракордно-пентакордальный принцип их строения с образованием натуральных мелодических ладов. Ладовые особенности мелодии «режиссируют» процесс образования

¹ Б. В. Асафьев. О русской песенности. Избранные труды, т. 4. Изд-во АН СССР, 1955, с. 81—82.

² Особенности «песенного симфонизма» проявляются, во-первых, в полном и всестороннем показе и развитии одного образа, освещенного со всех сторон, во-вторых, в использовании вариантно-вариационного способа развертывания музыкальной мысли. Широкое претворение принципов остиinato, рефрентности, куплетной вариантности и двухчастной репризности, вариантной полифонии, применение натурально-ладовой гармонии также сближают некоторые стороны творчества М. Таджиева, связанные с лирической образностью, с ветвью «песенного симфонизма».

аккордовых последований в теме, приводя к натурально-ладовой гармонии. Но в особенностях натуральных ладов скрываются и возможности для их творческого развития, что должным образом используется М. Таджиевым. Например, объединение одноименных мелодических ладов в одновременности обогащает ладовую основу (отсюда «альтерационные» изменения звуков в различных аккордовых образованиях) и создает предпосылки для создания оригинальной альтерационно-хроматической системы.

Бурдонные и усульные наложения на мелодическую линию, параллельные квартные и секундовые созвучия дают основание для образования полигармонических, а иногда и политональных сочетаний (например, в побочной партии и разработке I части). Эти две тенденции (использование гармонии натурально-ладовой и мажоро-минорной систем) тесно смыкаются и в тональных планах: в симфонии имеются последования тональностей, основанные на принципе модуляционной направленности и потенциальной устремленности мелодических ладов и на более далеких связях между тональностями (вплоть до малосекундовых и тритоновых соотношений). Иногда фоническая сторона гармонии выступает на первый план. Это бывает, например, в тех случаях, когда в драматургических целях необходим особо красочный колорит или впечатление игры на народных музыкальных инструментах с нетемперированным строем.

Большую роль в усилении динамического напряжения играет метроритмическое начало. Проявляется это в использовании активных, действенных синкопических фигур в кульминационных зонах, образующих свой, «местный», «перекрестный» метр, который вступает в противоречие с основным, а если при этом существуют и сопровождающие голоса со своим собственным метром, то возникают уже элементы полиметрии. В моменты высшего напряжения в развитии используются и приемы переакцентуации тематических образований, мелодические фразы которых зачастую не укладываются в тактовый размер.

В более спокойных экспозиционных разделах формы преобладает уже не акцентная, а времяизмерительная функция ритма (термин В. Холоповой), чаще нерегулярная. Это связано с особенностями метроритмики образцов узбекского национального наследия, отличающейся необыкновенной гибкостью, текучестью, частым прихотливым чередованием различных размеров, разнообразных ритмических рисунков с использованием синкоп, маскирующих сильную долю такта.

Определенную роль в драматургическом становлении формы играют оркестровые средства. С одной стороны, происходит процесс дифференциации оркестровых тембров и наделение определенной инструментальной краской каждой группы тем в зависимости от их характера и образно-смысловой нагрузки (например, в третьей части). С другой стороны, одновременно с первой сосуществует и иная тенденция: последовательное проведение одной

и той же темы в разных оркестровых группах, так называемое тембровое оркестровое варьирование, которое каждый раз по-иному окрашивает тему, высвечивает в ней новые грани.

В кульминационных разделах используется прием перемены функций различных оркестровых групп на коротком расстоянии, а также принцип «тембровой полифонии».

В «Третьей симфонии» М. Таджиева встречается сопоставление «громких» и «тихих» кульминаций на расстоянии, которое подчеркивается оркестровыми средствами. В «громких» кульминациях это преимущественно тутти оркестра или динамическая «переключка» его различных групп. В «тихой кульминации» — монологическое высказывание какого-либо инструмента соло или ансамблевое хоральное звучание нескольких инструментов (чаще всего — медных духовых, например, в финале симфонии).

Необходимо отметить также нестандартность композиционного решения симфонии. Активным проникновением лирического начала в сонатно-симфонический цикл (лиризм, черпающий свои истоки в узбекском национальном искусстве, ощущается в начальном разделе симфонической партитуры, темах побочных партий, медленных частях цикла, хоральных эпизодах) можно объяснить факт появления медленных первых частей цикла¹.

Лирическая сфера охватывает структуру главной партии I части «Третьей симфонии», тем самым способствуя отчленению экспозиции от разработки и смыканию ее со вступлением, создавая в результате этого самостоятельный раздел в сонатной форме, пронизанный единым кругом образов (лирических, но с различными оттенками).

В этом проявляется, с одной стороны, следование традициям народного искусства, а с другой — примета сегодняшнего симфонического творчества, заключающаяся в увеличении контраста, противоречия, конфликта не между темами главной и побочной партий, а между разделами сонатной формы, в частности — экспозицией и разработкой в целом. Разрастание экспозиционного раздела, пронизанного лирическими образами, сочетается с активным проникновением разработочных приемов в экспозицию. В результате естественного соединения особенностей, свойственных народному искусству, с творческими принципами классической и современной музыкальной культуры автор приходит к интересному художественному результату, в частности, в создании оригинальных форм сонатно-симфонической цикличности.

Таким образом, органически впитывая творческие принципы мастеров прошлого и настоящего, соотнося их со спецификой

¹ Это явление смыкается с аналогичной тенденцией к замедлению первой части в современном симфонизме, например, в творчестве Малера и Д. Шостаковича, что связано (в частности у Д. Шостаковича) с общностью образной сферы — стремлением к медитативной лирике, глубоко сосредоточенному размышлению.

национального искусства, с этически-философскими идеалами своего народа и собственными художественными устремлениями, авторской индивидуальностью, молодой композитор создает интересные произведения в жанре симфонии, пронизанные дыханием времени, национально самобытные.

В своем творчестве Таджиев не стоит на месте: он пробует, экспериментирует, ищет. Не удовлетворяясь достигнутым, он ставит перед собой все новые и новые задачи. Молодой композитор словно следует напутствию Р. Гамзатова, которое вполне распространимо и на музыкантов: «Если писателя уподобить пешеходу-путешественнику, то он, приходя в гости к другому народу, должен нести в своем сердце свои родные песни, но он должен найти в сердце место и для тех песен, которые ему будут петь»¹.

И если «свои песни» и «песни других народов» пройдут через сердце, мысли, чувства, индивидуальность талантливого композитора и органически сольются в его творчестве, то художественная ценность его будет безусловна.

¹ Р. Гамзатов. Мой Дагестан. М., 1958, с. 17.

В. А. Головина

НОВОЕ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ

Фортепианные концерты Д. Саидаминовой и Р. Абдуллаева, сонаты для фортепиано У. Салихова и Н. Закирова, «Семь пьес» А. Берлина, сюита Д. Саидаминовой, «Вариации» Э. Каландарова, «Прелюдии и фуги» Г. Мушеля, несколько сочинений, написанных студентами Ташкентской консерватории — таков творческий итог работы композиторов Узбекистана в жанрах фортепианной музыки за последние несколько лет. Конечно, итог этот невелик, перечень сочинений мог бы быть значительно обширнее. В Узбекистане живут и трудятся сейчас композиторы разных поколений. Некоторые из них имеют солидный и многолетний опыт работы в области фортепианной музыки, позволяющий рассчитывать на их творческую активность. Несомненно, много интересного можно было ожидать и от одаренной композиторской молодежи, охотно сочиняющей симфоническую или кантатно-ораториальную музыку, но, к сожалению, редко уделяющей внимание фортепианным жанрам. Напомним, что история инструментальной музыки в Узбекистане знает периоды, когда фортепианное творчество протекало интенсивнее как по количеству написанных произведений, так и темпам самого процесса освоения национальной образности. Таким, например, был период конца 40-х и начала 50-х годов или период начала 60-х годов.

В настоящее же время наблюдается известная пассивность композиторов по отношению к фортепианной музыке. Показателен и тот факт, что все названные выше сочинения, за небольшим исключением, являются примерами единичного обращения того или иного автора к фортепианным жанрам, причем в большинстве своем авторов начинающих.

И опять напрашивается сравнение. В течение длительного времени, и особенно в периоды активизации, в данной области постоянно работали ведущие композиторы Узбекистана, среди которых были Б. Надеждин, Г. Мушель, Б. Гиенко, Ю. Николаев. Сейчас же, когда есть уже и творческий опыт, накопленный этими композиторами, и сложившиеся традиции, и мы вправе, каза-

лось бы, ожидать заметного творческого подъема — налицо некоторая заторможенность процесса.

Но ошибочно было бы судить о состоянии фортепианного творчества, констатируя лишь количественную сторону, хотя и она отражает действительное положение вещей. Тщательное изучение фортепианных произведений последних лет, несмотря на их немногочисленность, обнаруживает факт рождения новых замыслов, форм, оригинальных стилистических находок.

Для начальных этапов формирования фортепианной музыки в Узбекистане была характерна приверженность композиторов к жанрам фортепианной миниатюры и, в известной мере, фортепианного концерта. Явление это вполне объяснимо в условиях молодой национальной музыкальной культуры. Фортепианная миниатюра, особенно программная, предоставляла богатые возможности для поиска новых выразительных средств. Опора на конкретные образные представления облегчала приток и накопление свежих ладоинтонационных образований. Популярность же концерта крылась в самой демократичности жанра. Очевидно, и эстетические запросы времени находили удачное воплощение именно в концертном жанре. Таким образом, в силу ряда обстоятельств и концерт, и особенно фортепианная миниатюра завоевали прочные позиции в творчестве композиторов Узбекистана.

Другое дело — соната, полифонические формы, вариационные циклы. Проблемный замысел, законченная концепционность, философская обобщенность образов, свойственные этим жанрам, требуют более высокой профессиональной зрелости, свободного владения драматургией крупных форм, яркой индивидуализации в решении творческих задач. Естественно, что это пришлось не сразу.

Однако с течением времени расширение и углубление содержания в жанрах фортепианной музыки, выход за пределы традиционной жанрово-лирической тематики, которые мы наблюдаем уже в период 60-х годов, привели к более свободному претворению фольклора, к более широкому освоению профессиональной техники, сближению с современными стилевыми тенденциями. Так создавались предпосылки к появлению, с одной стороны, более сложных и разнообразных форм камерной фортепианной музыки, с другой — крупных концертных жанров. Пусть не все в этих опытах покажется достаточно убедительным — важен сам факт возникновения данных жанров на почве узбекской музыкальной культуры.

Обратимся теперь к более подробному рассмотрению произведений, созданных на рубеже конца 60-х и начала 70-х годов.

Интерес к концертному жанру продолжает сохраняться и в наши дни, особенно в среде молодых, начинающих композиторов, которые часто представляют именно фортепианный концерт в качестве дипломной работы при окончании консерватории или аспирантуры. Остановимся на концертах Д. Саидаминовой и

Р. Абдуллаева, так как сопоставление этих двух произведений весьма показательно.

Содержание, драматургия и средства музыкальной выразительности «Концерта» Саидаминовой находятся под воздействием традиций, уже сложившихся в узбекской современной профессиональной культуре. Отсюда и преобладание жанрово-лирической тематики, и знакомая концепция сочинения, раскрывающаяся в последовательности частей от танцевально-лирической первой через углубление лирики в вариациях второй к празднично-оживленному финалу. Чрезвычайно типично для традиций фортепианного концерта в Узбекистане и соотношение главной и побочной партий первой части как противопоставление танцевального и лирического начал, и эмоциональное развитие финала от жанрово-танцевальных эпизодов к усилению моторного токкатного звучания.

Тематизм концерта основан на фольклорных элементах узбекской музыки. Однако благодаря фактурному и темброво-гармоническому наряду облик тем концерта достаточно рельефен и индивидуален. Яркость, праздничность главной темы заключена не столько в самой мелодии, сколько в приемах изложения: в соревновании партий солирующего инструмента и оркестра, в своеобразии гармонического звучания (тема как бы слегка «приперчена» секундовым наложением на тоническое трезвучие, диссонансами параллельных септим):

Пример № 1.

The image shows a musical score for Example No. 1, consisting of three systems of staves. The first system (labeled '1') shows a piano part (treble and bass clefs) with a forte (ff) dynamic marking. The second system (labeled '1') shows the piano part continuing, with a forte (ff) dynamic marking. The third system (labeled '11') shows the piano part continuing, with a forte (ff) dynamic marking. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

Экспрессивность звучания побочной темы несколько импровизационного характера достигается и приемами интонационного развертывания мелодии, и удачно найденной гармонической окраской, и выдержанными оstinатными ритмо-фактурными формулами в оркестре и в партии левой руки. Применяя сложившиеся традиции в формировании тематического материала, автор находит довольно разнообразные способы его изложения, извлекая тем самым дополнительные ресурсы эмоционального воздействия.

Фортепианная фактура концерта опирается на самые общепринятые приемы пианистической техники. В то же время здесь присутствуют национальные признаки узбекской народной музыки (в унисонных звучаниях, кварто-квинтовых построениях, своеобразной токкатности).

Таким образом, концерт Саидаминовой находится в русле тенденций, сложившихся в жанре фортепианного концерта в период 50-х, 60-х годов и еще раз подтверждает устойчивость норм языка, выработанных практикой композиторов Узбекистана.

В то же время нельзя не отметить и стремления автора к расширению выразительных средств, к повышению роли красочных и динамических элементов музыки.

«Концерт» Р. Абдуллаева — сочинение во многом еще ученическое и незрелое, но привлекательное целеустремленным поиском собственных художественных решений. Отметим прежде всего оригинальность тематизма, выгодно отличающую этот концерт. Его источник — своеобразная ладоинтонационная структура хорезмского фольклора. Автор не стесняет себя рамками строгого цитирования народного материала. Мелодика концерта выбирает отдельные фольклорные обороты, даже фрагменты, вступающие в свободном взаимодействии между собой и авторским текстом. Интонационная лексика концерта явно расширена. Интонации призыва соседствуют с инструментальными наигрышами, импровизационные эпизоды — с экспрессивной лирикой.

Остановимся немного подробнее на характеристике тематического материала. Концерт начинается выразительной оркестровой темой вступления в духе возгласов глашатаев, призывающих зрителей к предстоящему действию. Речитативно-декламационные обороты сочетаются со свободой импровизационного изложения. В оркестре — имитация характерного тембра сурная. Вслед за вступлением следует тема главной партии — стихия народного инструментализма со свойственной ей стремительностью движения и энергичностью интонирования. Эмоциональная сфера побочной партии — лирика с психологическим подтекстом. Ее исходный материал тоже находится в русле национальных традиций, но экспрессивный речевой склад тематизма и полифонические приемы изложения придают теме характер монологического высказывания. В разработке и репризе соприкасаются разные стилевые пласты. Интересно преломление вокальной интонации

вкупе со специфической манерой исполнения в оркестровом разделе, предшествующем эпизоду в разработке. Сам эпизод дан в виде фортепианной каденции, где нельзя не почувствовать мощное воздействие рахманиновского пианизма. Достаточно сослаться на мелодизированную фигурационную технику левой руки, насыщенную, «виолончельную» звучность самой темы. А далее — опять имитации наигрышей народных инструментов, подолгу фиксирующие секундовые интервальные соотношения, свойственные дутару, или фактурное построение, вызывающее прямые ассоциации со звучностью карная. Суховатый тембр народного узбекского инструментария, извлекаемый средствами солирующего инструмента, сменяется разливом пышной токкатной фактуры (неволью вспоминаешь декоративное фортепианное письмо токкаты Хачатуряна). Наконец, после длительного развертывания фактурного материала в партии фортепиано, в оркестре высветивается рельефная сосредоточенно-торжественная кантилена. Это резко измененная тема побочной партии.

В концерте Абдуллаева нет привычных бытовых танцевальных и песенных образов, по традициям жанра, обособленных и противопоставленных друг другу в экспозиции, а затем подвергающихся выявлению заложенных в них потенциальных возможностей в разработочной части. Тематический материал данного концерта обширен и разнороден (переинтонирование манеры «вокального» пения, речевые обороты, инструментальные наигрыши, песенные интонации) и вместе с тем скреплен родством национальных истоков. Вот это обновление и расширение образной сферы концерта на основе традиций национальной культуры представляется весьма многообещающей заявкой молодого композитора.

Другая черта концерта — несомненно, заслуживающая внимания — некоторые особенности драматургии и формообразующих принципов. В естественной смене тематических построений, в интонационных «сдвигах» устанавливается идея непрерывного движения. Сжатая одночастная форма концерта как нельзя более способствует воплощению этой идеи. Сонатность — лишь внешние грани композиции, организующие ее принципы. Основа драматургии — в постепенном расширении эмоционального диапазона путем импровизационного развертывания исходного материала при постоянном его изменении, обновлении и включении новых тематических образований. В разработке и репризе главная тема в своем экспозиционном облике ни разу не повторяется. Все время появляются новые варианты, происходит как бы внутреннее развитие образа. Побочная тема после экспозиционного проведения звучит только в самом конце репризы, и то совсем в ином смысловом значении. Новые тематические образования все время возникают в разработке. Неизменной остается только тема вступления, появляющаяся в разработке и коде. Мы сталкиваемся здесь с принципами мышления, присущими современной

музыке (внутреннее саморазвитие образа, монологичность, сопоставление разнородного тематического материала). Природа же данного явления заключена в нормах и художественных традициях национального искусства.

Отметим некоторые особенности формы. Экспозиция концерта строится на закономерностях сонатной формы. В ней налицо контрастные образные сферы, весьма масштабные, углубленные по способу изложения, индивидуальные в каждом случае; линейная импровизационность, полифония. Резко обозначено начало разработки, но в дальнейшем границы формы стираются. В едином потоке развития возникают все новые тематические образования, вовлекаются новые пласты фортепианной фактуры. Две лирические кульминации возвышаются на фоне этого жесткого устремленного движения: эпизод в разработке в традициях рахманиновской лирики и заключительное проведение побочной темы в репризе. Здесь следует сказать о явной удаче автора. Сдержанная субъективная монологическая тема побочной партии преобразуется в торжественный гимнический образ — смысловой итог всего сочинения.

Не менее важной представляется еще одна особенность концерта, вытекающая из структуры тематизма и принципов его развития. Во всех предшествующих концертах взаимоотношения солирующего инструмента и оркестра строились на принципе состязания, противоборства компактной массивной звучности аккомпанирующего оркестра, красочности, виртуозности фортепианной партии. В концерте Абдуллаева партии оркестра и фортепиано не противопоставляются, а фонически взаимообогащают друг друга, сливаются в едином потоке звучания.

Некоторые критические соображения связаны с фактурой. Пианистический аспект концерта — уязвимая сторона сочинения. Только вряд ли в этом случае следует предъявлять большие претензии автору, поскольку данный концерт — одно из первых крупных произведений композитора, один из его ранних опытов в области фортепианного письма.

И все же укажем на эти недостатки. Например, в каденции обширные отрезки звучания заполняются однообразно повторяющимися репетициями и оstinатными фигурациями. Их источник — инструментальные наигрыши народной музыки. Но то, что свойственно природе народного инструмента, малоубедительно при буквальном переносе на фортепиано. Порой в фортепианной фактуре сочинения улавливаются стилистические шероховатости. Кроме того, в концерте — обилие унисонных параллельных движений, что тоже в какой-то степени обедняет палитру инструмента. Высказанные сомнения можно распространить и на некоторые другие аспекты концерта (краткость заключительного проведения побочной партии, перегрузка каденционными построениями). Но в данном случае дело не в выискивании слабых сторон и отдельных недостатков. Важно то, что в музыке концерта слышен

самостоятельный голос автора. Не всегда, может быть, он звучит в полную силу — не все в концерте отмечено высокой художественной убедительностью, — но его присутствие несомненно.

Итак, два концерта двух молодых авторов, написанные примерно в одно время и связанные общностью национальных истоков, оказываются разными по восприятию традиций и принципам художественного мышления.

Выше упоминалось, что в становлении и эволюции фортепианной музыки в Узбекистане роль такого жанра, как соната, чрезвычайно мала. Поэтому с особым удовлетворением отметим обращение к этому жанру композиторов У. Салихова и Н. Закирова.

«Соната» Салихова основана на фольклорных интонациях, причем автор ориентируется на привычные, традиционные обороты песенной и танцевальной народной узбекской музыки. Образная сфера сонаты — лирика в ее различных проявлениях, жанровые зарисовки — что тоже типично для многих произведений фортепианной музыки. Но интерес к данной сонате вызывает не сам по себе материал, а попытка найти новые возможности его композиции и развития. В этом направлении автор добился оригинальных решений. Так, каждая из трех частей произведения заключает в себе какой-то единый, внутренне развивающийся образ. Конфликта внутри частей нет. Он вынесен за их пределы и ощущается как сопоставление напряженного лирического начала в первой части и скерцозных жанровых эпизодов во второй и третьей. В первой части принципы сонатной формы отсутствуют. В ее основе лежит одна тема. Вариантно-вариационные приемы ее разработки определяются качественными изменениями эмоциональных состояний (от сдержанной патетики вступительного раздела к песенной лирике, взволнованным высказываниям). Такое развертывание музыкальной мысли путем ее постоянного обновления коренится в принципах формообразования, свойственных современной музыке, и в то же время не чуждо приемам народного узбекского творчества. К сожалению, ограниченность тематизма песенно-жанровыми рамками несколько сковывает автора в его поисках.

Вторая часть сонаты — легкое воздушное скерцо, названное автором «Интермеццо», в котором народные ритмо-интонационные формы подчинены особенностям фактурного изложения, характерного для скерцо. Третья часть сонаты — финал носит жанровый характер. Хотя здесь и применена сонатная структура, внутренний контраст отсутствует, так как и главная и побочная темы являются носителями жанровых танцевальных образов, что, впрочем, свойственно традиционным финалам. Наибольшее внимание уделено теме главной партии. Ее внутреннее развитие направлено от фиксации народных признаков к выявлению и подчеркиванию моторности, динамической сущности образа, причем достигается это без каких-либо изменений самой темы. Уни- сонное проведение, остигатные повторы, перемежающиеся

стремительными пассажами, имитация, уплотнение темы в аккордовых проведениях, расширение регистра, противодвижения в левой руке и, наконец, фугато на основе этой же темы в разработочной части способствуют эмоционально-образной трансформации музыки.

Насколько интенсивно саморазвитие главной темы, настолько неподвижна, статична и замкнута побочная. Она проводится всего лишь два раза (в экспозиции и репризе) в тонико-доминантовых соотношениях без каких-либо структурных изменений. В этом соотношении динамики и статики заключена своеобразная контрастность. Соната не лишена недостатков, и главным из них надо считать слабую степень обобщенности материала. Отсюда откровенно жанровые образы, лишённые индивидуальных качеств, необходимых им для углубления конфликта. Однако, суммируя впечатления от сонаты, хочется выделить именно те черты, о которых шла речь выше: появление новых драматургических взаимоотношений между частями цикла, интенсивность развертывания единого музыкального образа в первой части.

«Соната» Н. Закирова имеет подзаголовок «Соната-фантазия» и отвечает своему названию как по форме своих трех частей, так и по характеру заключенного в них содержания. И на структуре сочинения в целом, и на отдельных его частях, а также на тематизме лежит отпечаток импровизационности, свободы высказывания. Романтический порыв сменяется эпизодами спокойно-повествовательными, «действие» постоянно смещается в различных психологических плоскостях. Возникает первоначальное ощущение некоторой отрывочности, пестроты музыкальных впечатлений. На самом деле музыкальное развитие всего сочинения строго организовано, логично. Два интонационных комплекса определяют тематизм всех трех частей сонаты, сообщая ей цельность и единство. В первой части они представлены в виде главной и побочной тем, во второй части получают развитие элементы побочной темы, в третьей — главной и побочной. Эти внутренне единые интонационно-ритмические комплексы очень контрастны по своему образному содержанию, динамике, способам изложения. Активно-действенное начало заключено в полифоническом проведении главной темы, насыщенной острой интерваликой, устремленной в верхний регистр и охватывающей в своем движении диапазон двух октав. Комплекс побочной темы статичен, включает речитативные интонации, частые повторы, речитацию на одном звуке. В этой четкой очерченности материала, намеренно противопоставленной лексике главной и побочной тем, ощутимы стилистические воздействия современного искусства. Нельзя отказать автору и в наличии напряженного конфликта между этими двумя образами. А это ведь очень важное и необходимое условие сонатной драматургии.

Характеру тематизма вполне соответствует и лаконизм формы: первая часть — взрывчатое сонатное аллегро, где почти

нет разработки, вторая часть — небольшой внутренней монолог, третья — опять стремительное аллегро. Благодаря тематическому единству между частями сонаты, а также их предельной сжатости, сочинение можно рассматривать как одночастную структуру с распространением на весь цикл функции трехчастной формы.

Музыка сонаты рождает и критические соображения. Так, думается, не достаточно полно реализуется эмоциональный потенциал двух образных сфер даже в масштабе той лаконичной цикличности, в которой написана соната. И в первой и в третьей частях есть места, заполненные общими формами движения (фактурного или гармонического), в то время как стилистическая направленность сонаты противоречит такой «трате» временного пространства. Можно посоветовать и на то, что в сонате нет элементов национального узбекского стиля, и пожелать автору в дальнейшем в своих фортепианных опусах претворять особенности узбекской народной музыки.

Мы видим, что сонаты Салихова и Закирова имеют свои просчеты в музыкальной драматургии. Кроме того, в обоих произведениях явно недостаточно разработана техника фактурного пианистического письма, что в общем явно затрудняет охват формы. Однако высказанные сомнения не затеяют принципиально важного факта — поиска авторами своих индивидуальных решений в овладении сонатным жанром.

За последние годы появились и такие жанры камерной фортепианной музыки, как вариации, цикл прелюдий и фуг, программная сюита. Но прежде несколько слов о детской фортепианной музыке.

Интенсивность композиторского творчества в этой области заметно снизилась. Можно назвать лишь «Семь пьес для фортепиано» и «Две полифонические пьесы» Берлина. «Семь пьес для фортепиано» — программные миниатюры, цель которых выразить сущность детских представлений и жизненных впечатлений. Здесь светлая по настроению пьеса «Утро», задорная «Игра в скакалки», лирическая «Осень». Все эти образы и соответственно им найденные средства выразительности стали устойчиво традиционными в детской фортепианной литературе. «Две полифонические пьесы» являются хорошим учебным материалом для выработки равномерной звучности и техники легато правой и левой руки.

Вариационная форма в творчестве композиторов Узбекистана представлена «Вариациями» Э. Каландарова и «Вариациями на узбекскую народную тему «Яллама ёрим» А. Литвинова. Литвинов — пианист по образованию, последнее время занимается и композиторской деятельностью. Помимо «Вариаций» им написаны «Каприччио на хорезмские темы», где использованы народные мелодии «Лязги» и «Норим-норим». Эти народные узбекские темы послужили материалом для сочинения эффектной пьесы, в

которой виртуозность стала одним из главных средств эмоционального воздействия.

В «Вариациях» автору удалось добиться активного эмоционально-образного роста темы на протяжении цикла и вместе с тем сохранить ее национальный колорит. Драматургическое развитие направлено на усиление танцевальных элементов темы и заострение ее национальных признаков, в частности ритмического и тембрового начал.

Цикл построен очень органично. Первые две вариации сохраняют лирическую окраску темы. Однако яркая развернутая фортепианная фактура первой вариации сообщает ей большую в сравнении с темой эмоциональную подвижность, а незаметное подключивание метрических акцентов (выделение ударного заключительного такта) во второй вариации придает легкую танцевальность. Интересна своими фоническими эффектами третья вариация, имитирующая игру на чангу. Она так и называется — «Подражая чангу»:

Пример № 2.

Наоборот, в четвертой, пятой и шестой вариациях на первый план выступает сугубо пианистическая виртуозность. Раздвигается регистр, используются различные виды пианистической техники. Как контраст к ним звучит повествовательная седьмая вариация. Восьмая вариация напоминает женский узбекский танец. Здесь танцевально-жанровое начало прорывается со всей очевидностью. Вариация сложна ритмическим рисунком и метрическими смещениями. Последняя, девятая вариация является по-настоя-

щему завершающей, финальной. В ней объединяются образы, найденные автором в каждой из предшествующих вариаций. Лирический эпизод (удачны ладовые варианты темы — в натуральном и фригийском ля миноре) сменяется захватывающими ритмами «дойры», призывными звуками «карная», изящным танцевальным эпизодом (эффектно звучит переход темы из ля минора в ля мажор), разрастающимся в темперamentный вихревой танец. Много изобретательности в ритмической разработке темы и фортепианной фактуре. Передавая звучание народных узбекских инструментов, автор находит новые приемы фортепианной фактуры и в то же время развивает виртуозные возможности самого фортепиано.

«Вариации» Э. Каландарова в пианистическом плане менее интересны, но в них есть свои привлекательные стороны и самостоятельные композиторские решения. Несомненно, сама тема, сочиненная композитором, ее интонационная мягкость и пластичность, гибкость ритмического построения успешно содействовали автору в его намерениях, а крепкие навыки композиторской техники позволили охватить материал и выявить его возможности.

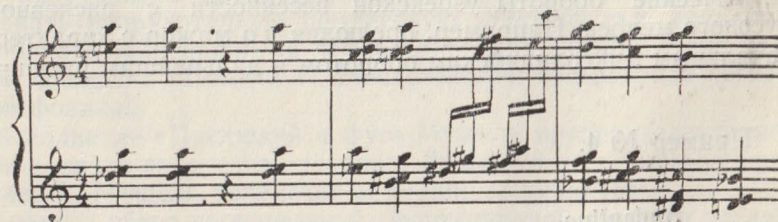
Вариации построены так, что в процессе варьирования круг образов расширяется, усиливается темповый, жанровый контрасты. Возрастают масштабы вариаций. Первые четыре вариации не имеют ярко выраженной жанровой характеристичности. Однако во всех них проступают черты танцевальной пластики. Можно обнаружить и легкую контрастность, когда изящные штрихи движений женского танца в первой вариации сменяются более энергичной, стремительной поступью «мужской» вариации. В последующих трех вариациях вносятся четкие жанровые признаки: скерцо, траурный марш, узбекский национальный танец, что, конечно, усиливает внутреннюю контрастность цикла. Такими композиционными средствами автор увеличивает эмоциональную напряженность, повышает динамику. Во всех семи вариациях тема получает достаточно яркое гармоническое и ритмическое развитие. Наиболее интересно представлена ритмика. Она дается здесь не в узко этнографическом плане, а в живом взаимодействии узбекских народных традиций с элементами инструментально-танцевальной пластики, намечая пути дальнейшего глубинного освоения фольклорных истоков. К сожалению некоторая скованность чисто фортепианной фактуры мешает еще более яркому выявлению образно-эмоциональных красок.

Семь программных миниатюр Саидаминовой составляют своеобразную сюиту «Стены древней Бухары». Ее замысел определен особым интересом некоторых композиторов Узбекистана к истории страны, ее архитектуре, пейзажу. Невольно возникают аналогии с «Самаркандской сюитой» Г. Мушеля. Между пьесами сюиты Саидаминовой нет тематических связей, каждая из них вполне самостоятельна, но в то же время общность стилистиче-

ских средств, манера композиторского письма объединяют миниатюры (не говоря уже о развитии сюжетной линии).

Первая пьеса «Мечеть Калан» — начало знакомства с древним городом, неповторимое впечатление от созерцания памятника прошлых лет. Авторское решение представляется весьма точным. Берутся наиболее броские в национальном отношении элементы мелодико-интонационной структуры — свободно импровизационные построения, имитирующие своеобразное звучание народных узбекских инструментов. Идущие от современности приемы полифонического письма, наслаивание новых линий-импровизаций, неуклонная динамизация всей формы — еще более углубляют национальный колорит. От всей пьесы веет дыханием Востока. «Царство саманидов» — токката со свойственной ей остигнательностью ритмических и фактурных формул (движение кварто-квинтовых комплексов, тритоновые созвучия). Характер музыки наступательный, жесткий. Естественно, что картины древнего города будят в памяти и воспоминания о его суровой истории. В импрессионистском плане написаны следующие две пьесы: «Гробница Исмаила Самани» и «Купола». В первой из них средства импрессионистической техники призваны воплотить таинственную сумрачную атмосферу усыпальницы, передать напряженное психологическое состояние, охватывающее каждого входящего. Наоборот, в «Куполах», так же как и в «Звездах над Бухарой», все средства фактурной и гармонической техники направлены на передачу колорита, красочности пейзажа — будь то необыкновенная цветовая гамма сверкающих куполов или мерцающих звезд над ними:

Пример № 3.



Расположенная между этими номерами, пьеса «Минарет смерти» с призывами муэдзина и сценами казни своим психологически-углубленным содержанием являет резкий контраст импрессионистическим зарисовкам. Из всех семи пьес только «Тени предков» основана на фольклорном материале (старинная бухарская мелодия). По замыслу автора пламя горящего костра вызывает причудливые, пляшущие тени, и опять пробуждается прошлое... Заканчивается цикл пьесой «У стен древней Бухары», в которой повторяется начальный раздел первой миниатюры. Таким образом, создается замкнутость формы и сюжета. Бесспорны достоинства цикла: оригинальность его содержания, точное драматургическое построение, сказавшееся в контрастном сочетании остро психологических пьес с пейзажными зарисовками, во многом интересны композиционные решения. Однако можно высказать и некоторые упреки автору. Несколько искусственным показалось усложнение вертикали, приведшее к «перегрузке» гармонической ткани. Не всегда выразителен и красочен тематический материал.

«Прелюдии и фуги» для фортепиано Мушеля — значительное явление в узбекской фортепианной музыке и в творчестве самого композитора. Сложность создания подобной формы на почве узбекских народных традиций очевидна и под силу только композитору, обладающему большим мастерством. В рамках данной статьи трудно дать подробную характеристику этому опусу, несомненно, требующему специального исследования. Поэтому ограничимся лишь общими наблюдениями. Тематизм всех прелюдий и фуг ярко индивидуален. В каждой из них можно обнаружить немало деталей, говорящих о приверженности автора к собственному давно сложившемуся мелодическому стилю, в основе своей объединяющему ладоинтонационные и ритмические обороты узбекской песенности с распевностью русского мелоса. Например, прелюдия до мажор с характерным начальным миксолидийским оборотом и дальнейшим расширени-

Пример № 4.



ем мелодии секвенционными построениями. (Пример № 4). Или прелюдия ля минор, начинающаяся с подчеркнутого дорийского хода и отмеченная своеобразной ритмо-интонационной структурой всего тематизма. Интересны темы фуг, в которых фольклорные признаки узбекской песенности обретают особую значительность и столь необходимую для фуги тезисность изложения.

Каждая прелюдия — вполне самостоятельная миниатюра лирического содержания (выделяется драматичная прелюдия и fuga «Памяти Н. Мясковского»). Вместе с тем, прелюдии прочно связаны с фугами мелодическим родством, так как содержат их наиболее характерные обороты.

Особое внимание обращает стремление Мушеля к расширению образно-выразительных возможностей фуги. Почти во всех фугах в репризу вносятся динамические элементы (раздвижение регистра, проведение темы в октавах, параллельные трезвучия, мощные тутти, остинатные образования), которые приводят к переосмыслению темы, преобразованию ее выразительных свойств. Впрочем, драматургическое развитие темы иногда наблюдается и в разработке (фуга си минор).

Сам жанр прелюдий и фуг поставил перед композитором множество задач в области полифонического и фактурного развития, композиции и пианистических приемов.

Отметим большую самостоятельность мелодических линий, тяготение к параллельным движениям различных комплексов (трезвучия, септаккорды, сектаккорды и т. д.), придающим особую выразительность звучанию голосов. Чрезвычайно разнообразен пианизм, обобщающий богатый опыт самого композитора и некоторые достижения современной фортепианной техники.

О диапазоне пианистического письма можно судить, если сопоставить непривлекательную романсовую фактуру ля минорной прелюдии с записанной на четырехлинейном нотном стане фактурой прелюдии «Памяти Н. Мясковского», насыщенной регистровой фоникуй.

Исполнение «Прелюдий и фуг» Мушеля предполагает у пианиста наличие виртуозной техники. Думается, что данное произведение Г. Мушеля привлечет внимание музыкантов.

Краткий обзор произведений фортепианной музыки последних лет дает основание надеяться на успешное развитие фортепианных жанров в ближайшем будущем.

Отрадно, что в этой области сейчас работают не только композиторы старшего поколения (хотя и эпизодически), но и молодые авторы, что внимание музыкантов стали привлекать сложные и серьезные жанры фортепианной музыки.

Углубляется связь с национальной традицией, расширяется творческий поиск новых средств, приемов, форм выражения. Не все композиторы определили свои пути, нашли прочные, убедитель-

тельные позиции. Важнейшей проблемой в дальнейшем развитии фортепианной музыки является четкое осознание новых идейно-творческих задач, необходимость претворения национального на уровне современных технологических приемов, стремление к органичности и естественности мышления в различных жанрах фортепианного творчества.

М. А. Розенберг

ПОЭМА «ПО СТРАНИЦАМ «ХАМСЫ» И. АҚБАРОВА

(К проблеме становления жанра хоровой вокально-симфонической поэмы в Узбекистане)

Формирование жанра хоровой вокально-симфонической поэмы в узбекской музыке протекало не совсем обычным путем. Хотя первая проба в данном жанре относится к 1938 году, когда к юбилею Шота Руставели М. Ашрафи и С. Мироновым была создана поэма «Витязь в тигровой шкуре», вплоть до начала шестидесятых годов узбекские композиторы к хоровой поэме не обращались. Рождение ее стало возможным лишь тогда, когда в музыкальном искусстве республики были накоплены определенные художественные достижения в сфере программного симфонизма, кантатного письма, в области сольной вокальной лирики.

Уже в первых хоровых поэмах узбекских композиторов существенно расширяется круг тем, музыкально-поэтических образов, воплощаемых композиторами.

В претворении современной темы совершается переход от одной из важных, актуальных, но все же частных тем — темы социалистического труда (которая была ведущей в узбекском вокально-симфоническом творчестве сороковых — шестидесятых годов) к темам более обобщающего характера, охватывающим отражение исторической судьбы народа, революции, строительства социализма.

Новое художественное содержание приводит к существенной перестройке образного мышления, влияет на процессы развития национального музыкального языка, углубляет его эволюцию. На путях этого творческого движения выделяются уже первые вокально-симфонические поэмы: «Ода партии Ленина» М. Бурханова для солиста (баритона), хора, оркестра (узбекский текст Г. Гуляма, русский — Я. Пеккера, 1956 г.), «Памяти Ленина» С. Юдакова (тексты Миртемира и Регистана, 1961 г.), «В грозные дни» М. Ашрафи для сопрано, хора и оркестра (на основе музыки к фильму «Родившийся в грозу», 1967 г.).

Наряду с освоением тем современности в конце шестидесятых — начале семидесятых годов проступает стремление в ярких

романтических образах воссоздать эпоху прошлого, воскресить поэтический дух творений гениального Навои, осмыслить тему «поэт—Родина». Таковы «Касыда¹ Алишеру Навои» М. Бурханова для солиста, хора и оркестра (на стихи А. Арипова, 1968 г.) и «Хамса сахифаларидан» (По страницам «Пятерицы») Ик. Акбарова (на текст А. Навои, 1972 г.)². Автор первой из данных поэм поднимает проблемы философско-этического, лирико-психологического плана и в трактовке жанра своеобразно использует характерные черты музыкальной драматургии, и формы, сложившиеся в процессе развития в Узбекистане сольной вокально-симфонической поэмы (камерность масштабов, слияние трехчастности и сквозного динамического развития, мономотивность, тончайшая шлифовка деталей).

Икрам Акбаров создает произведение монументального, фрескового характера. Бесспорно яркое, талантливое, оно вызывает интерес и своеобразие драматургического замысла, и выразительностью музыкального языка, и, особенно, характером претворения специфических черт поэмого жанра и самобытных традиций узбекской народно-профессиональной музыки.

В выборе содержания Акбаров, как и другие композиторы Узбекистана, черпает вдохновение в мире родной поэзии. Вопрос этот принципиально важен, поскольку поэзия не может не влиять (хотя и очень опосредованно) на стилевые особенности музыкального произведения.

Известно, что в поэтическом творчестве существуют темы вечные, одинаково близкие разным народам. Тем не менее, сам характер претворения таких тем несет на себе отпечаток конкретных форм национального мышления, быта, эпохи. Показательно в этом отношении и творчество Навои. Извечные для поэзии темы любви и ревности Навои насыщает социальными мотивами. Свообразны и приемы композиции, выразительные средства, используемые поэтом.

Обращаясь к «Пятерице» Навои, к поэмам «Смятение праведных», «Стена Искандера», «Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь планет», Икрам Акбаров не преследует цель отразить сюжетную последовательность событий, присущую той или иной поэме. Его привлекает то общее, что объединяет различные по характеру произведения в единое целое: воплощенная в «Пятерице» картина жизни людей, полная драматизма, столкновений противоборствующих сил. За всем этим стоит образ создателя «Пятерицы» — великого философа-гуманиста, поэта, ученого. Не случайно в поэме использован текст, не имеющий прямого отношения к «Пятерице», текст одной из замечательных исповедей поэта, вошедших в «Сокровищницу мыслей». Это — тарджибанд «О,

почему с тобой я не дружу, вино?»¹ — размышление о цели человеческой жизни, о тщетности земной суеты².

Среди легендарных героев, воспетых в «Хамсе» Навои, Акбарова особенно привлек героический характер Фархада.

Образ Фархада становится символическим образом самого Навои — мужественного борца за справедливость. Из поэмы «Фархад и Ширин» композитор выбирает сцену — «Допрос Фархада Хосровом», в которой наиболее определенно выражен основной конфликт поэмы: столкновение добра со злом, честности и мужества с коварством и хитростью, разума с мракобесием³.

Опираясь на используемый поэтический материал, Акбаров строит литературную композицию поэмы следующим образом: текст тарджибанд «О почему...» ложится в основу крайних номеров⁴ — «Навоий хотираси» («Памяти Навои»). Названный выше фрагмент из поэмы «Фархад и Ширин» становится драматическим центром повествования и поэтому, естественно, используется в центральном номере поэмы — «Жафо майдонига ҳардам суруб от» («На площадь притеснения выйдя на коне»). Этим можно объяснить кажущуюся вначале нелогичность — повторение литературного материала первого номера в третьем. Сосредоточивая драматическую идею поэмы в ее центральном разделе (он и в масштабном отношении больше крайних номеров), Акбаров сопоставляет с ней мир философского раздумья. Скорбны думы поэта, жившего в трагическую эпоху феодального бесправия и религиозного фанатизма. Общий эмоциональный настрой обрамляющих номеров поэмы невольно приводит на ум добрые и грустные строки Навои: «В сердце — боль моей эпохи и ровесников печаль»⁵. Как отражение неразрешимых конфликтов средневекового Востока в поэме звучат слова поэта, полные горестного смысла: «В чем жизни цель — никем ответа не дано...»⁶ и далее: «разбитый черепок в руках своих держу...»⁷.

Поэтическое содержание своей поэмы Акбаров воплощает в едином выразительном плане — плане напряженного драматизма. Экспрессивная манера подачи музыкального материала обусловлена драматическим пафосом поэзии Навои. В этом — основной смысл прочтения поэтических шедевров великого поэта. И композитор избирает единственно верный путь — путь ху-

¹ А. Навои. Сочинения в 10 томах, т. I. Ташкент, 1968, с. 486—487; перевод Л. Пеньковского. Тарджибанд — одна из форм восточной поэзии.

² Это символично отражается в строках: «Бегу в питейный дом, прошу вино — гляжу — разбитый черепок в руках своих держу».

³ А. Навои. Фархад и Ширин. Сочинения в 10 томах, т. 4. Ташкент, 1968, с. 261—272.

⁴ Вся поэма состоит из трех частей, названных композитором номерами (в первой редакции было четыре части). В данной статье сохранена авторская терминология.

⁵ А. Навои. Сочинения в 10 томах, т. 2. Ташкент, 1969, с. 428.

⁶ Там же, с. 488.

⁷ Там же, с. 487.

¹ Касыда — ода.

² Это год завершения второй редакции поэмы.

дожественного обобщения. Акбаров с позиций современного человека смог оценить гуманизм Навои, драматизм его судьбы, судеб его героев и передать это в своем произведении, ибо на особенности художественного восприятия влияют характерные черты времени, эпохи. А мы живем, выражаясь словами Максима Горького, «в эпоху небывало, всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания»¹.

Глубоко эмоциональный характер изложения, присущий «Хамсе» Акбарова, в значительной степени связан и с объективными чертами способа воплощения народного характера, свойственными узбекскому национальному искусству. К таким чертам относятся — «страстность, приподнятость чувств»². Естественно, этим не ограничивается область воздействия национального на формирование поэмы в целом.

Аkbаров ближе всего соприкасается с узбекской песенностью, которая способствует поискам форм самовыражения. В наибольшей степени это заметно на хоровом тематизме «Хамсы».

Отсутствие сольных партий в поэме повлияло на многогранность трактовки хорового начала. Композитор создает достоверный образ народа: думающего, размышляющего, сочувствующего добрым делам Фархада. Средствами хорового тематизма в поэме переданы и раздумья поэта, и гневная, обличительная речь Фархада. Таким образом, претворение образов людей, естественно, связывается у Акбарова с миром национальной музыки. Воздействие ее сказывается в поэме по-разному.

В крайних номерах, где хор передает размышления поэта, выражающего думы народа, мелодическое движение опирается на свободно развиваемый речитатив. Истоки его — в одном из своеобразнейших вокальных жанров профессиональной музыки устной традиции — катта-ашуля³. На эту мысль наводит присущая акбаровскому речитативу⁴ постепенность музыкального развертывания, особая свобода ритма, «вклинивание» распевности в речитативность. В мелодическом отношении хоровой речитатив первого номера представляет собой сплав характерных ритмоинтонаций, открытализовавшихся в декламационном стиле многих катта-ашуля⁵ и напряженного движения по хроматическим полутонам. Обилие ритмически заостренных речитаций с

¹ М. Горький. Собрание сочинений, т. 26, М., 1963, с. 419.

² См.: О. Н. Кайдалова. Актерское искусство Средней Азии (1917—1970), Автореферат на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1971, с. 21.

³ Катта-ашуля—жанр узбекской народно-профессиональной песни, исполняемой без инструментального сопровождения.

⁴ Такой же характер имеют речитативы баритона соло в оратории «Ташкент-нома», в «Балладе» на текст Хафиза для голоса с оркестром.

⁵ В свое время В. А. Успенский, писал, что «необходимый материал для создания речитатива надо искать прежде всего в ферганской катта-ашуля». — Цит. по кн.: Я. Пеккер. В. А. Успенский. М., 1953, с. 139.

дроблением сильной доли, с затяжными синкопами, узкие интонационные ходы — все это воспринимается как усиление типического в мелодике катта-ашуля. Тем самым создается характерный акбаровский речитатив, который хотелось бы назвать драматизированным речитативом. Свойства его полностью предстают уже в первой хоровой строфе поэмы:

Пример № 1.

Adagio

Если хоровой речитатив начального раздела воплощает философское, психологическое начало, то в центральном номере поэмы он призван создать образ героического величия. Будучи тесно связан по принципу производного контраста с интонациями хора первой части, речитатив обростаёт и комплексом новых интонаций, отражающих героическую речь Фархада, связанных с иными жанровыми мелодико-стилистическими истоками. Чеканная маршевая поступь, четкий пунктирный ритм, акцентуруемые сильные доли, броскость и лапидарность, присущие звучанию партии во второй части поэмы, напоминают мощь, упорную поступательность хоровой музыки, сложившейся в хорах Давиденко, развитых и поднятых на новую ступень Г. Свиридовым. Не случайно при несходстве внешней структуры мелодических контуров представляется возможным провести образно-выразительную параллель между тематизмом второй части хора (см. пример № 2а и 2б) и монументальной плакатностью свиридовского: «Бейте в площади бунтов топот» из его «Патетической оратории» (см. пример № 2в). Сравним эти темы:

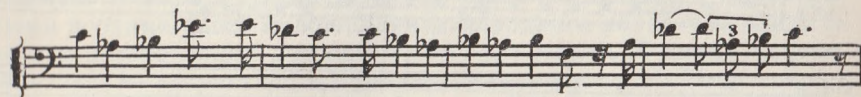
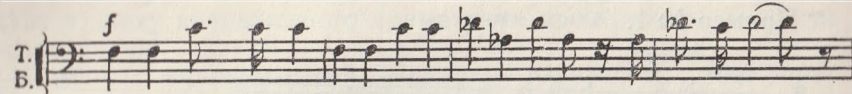
Примеры № 2а, № 2б и № 2в.

Allegro

Allegro



Tempo di marcia



Особая интонационная простота хорового тематизма второй части связана у Акбарова с переосмыслением мелодики простых народно-песенных жанров. В жанрово-бытовой сфере песенного фольклора Акбаров сумел почувствовать потенциальные возможности для трансформации простых, активно-бодрых интонаций в музыку героико-драматического плана¹. Активная поступательность ритма, то подчеркнутые пунктирными фигурами, то изложенные ровными, настойчивыми четвертями, компактность фактуры, большая роль остинатности в построении отдельных фраз — все эти средства в сочетании со строгой, рельефной мелодической линией передают характер живой, смело-обличительной речи Фархада. В среднем разделе второго номера поэмы², где хор (народ) толкует о смысле речей Фархада, в хоре объединяются и взаимодействуют речитативные обороты первого номера и аккордовая поступь новых, мужественно-решительных темообразований, идущих от начального раздела второй части.

Следуя своему замыслу, Акбаров пытается создать общий колорит эпохи, обрисовать напряженную атмосферу действия, пронизывающую поэмы Навои. Идя по этому пути, Акбаров значительно расширяет границы тематизма, сложившегося в вокально-симфоническом творчестве узбекских композиторов. Тут ему на помощь приходит оркестр. Если хоровая партия поэмы в каждой части ее выдержана в одном выразительном плане, то оркестровое начало склонно к глубоким образным изменениям, большим драматическим нарастаниям, выразительной многоплановости. В самостоятельных оркестровых эпизодах на протяжении произведения прослеживается линия от тематизма программно-образительного плана к тематизму программно-обобщающему,

¹ Истоки, коренящиеся в музыке узбекского быта, прослеживаются и в героической хоровой теме второй части оратории «Ташкент-нома».

² Структура центрального номера поэмы опирается на сочетание трехчастности и куплетной вариационности.

отражающему общую героико-драматическую идею произведения.

Таков путь от оркестрового вступления к симфоническим эпизодам второй и третьей частей.

Оркестровое вступление вызывает яркие программные ассоциации. Раздвигается завеса времени, и из глубины веков возникают перед нами образы Навои и его героев...

Призрачные (на двух pp) аккорды фортепиано, мерцающие секунды флейт и кларнетов, причудливо-своеобразная тема у фаготов и низких струнных, складывающаяся из кратких ямбических фигур по две восьмые — таков комплекс музыкально выразительных средств, создающих эту почти зримую картину. Новый для узбекской вокально-симфонической музыки живописный образ естественно вызвал к жизни и новые интонации, ладогармонические средства. Самобытно используя хроматизированный мелодико-составной лад с господством до минорной тональности, Акбаров строит на его основе вертикаль, образующуюся от слияния квинт малосекундового соотношения и горизонталь, звукоряд которой близок звукоряду однотерцового мажоро-минора.

Своеобразие ладогармонических средств, впервые представленное в первой оркестровой теме поэмы, последовательно раскрывается в процессе дальнейшего показа новых оркестровых тем.

Суровый колорит проглядывает в мужественно-героической теме, открывающей центральный номер. За исключением изредка возникающих на тяжелых тактах туттийных полифункциональных аккордов основу ее составляет цепь созвучий без терций, соотносящихся между собой как однотерцовые, последовательность которых рождает динамику мелодической линии с энергичными малосекундовыми сдвигами.

В полной мере значение однотерцового мажоро-минора для формирования оркестрового тематизма центрального номера расшифровывается позже, когда в разных мажорных тональностях (с и-бемоль мажор, ф а мажор) упорно повторяются энергичные, волевые обороты типа — T VII⁶ однотерцового минора (см. пример № 4, такт 3).

Прослеживая линию образования в «Хамсе» оркестрового тематизма программно-ассоциативного плана и останавливаясь на его характерных чертах, нельзя пройти мимо темы, которой принадлежит особое место. Драматургический смысл ее связан с образом Фархада, отражением его страсти, вольнолюбия¹. На этой теме построены большие кульминационные нарастания в центральном номере поэмы. Развитие и обновление ее интонаций

¹ Тема появляется в оркестре после слов Фархада о любовном огне, сжигающем его душу. Элементы образности подчинены в ней образному обобщению.

становится в дальнейшем основой создания выразительного оркестрового контрапункта к хоровой партии.

Интересно, что в ней в образно-самостоятельном значении выступает мелодико-ритмическая фигурация¹. Тема возникает у виолончелей и подхватывается остальными струнными, а затем и деревянными духовыми инструментами, излагаясь в стремительном ритме шестнадцатых:

Пример № 3.

Allegro

¹ Использование тематизма такого рода в создании программно-картинного образа имеет место и в вокально-симфонической поэме «Памяти Ленина» С. Юдакова (вступление к эпизоду «1917 год»).

В дальнейшем тема-фигурация растет, устремляется ввысь, расширяется в объеме, охватывая большой регистровый диапазон.

Такой тип тематизма, сочетающий индивидуальные и общие формы мелодического движения, существенно абстрагировавшийся от песенно-фольклорных истоков, мог возникнуть в узбекской вокально-симфонической музыке лишь на определенном этапе ее профессиональной зрелости.

Перейдем к наблюдениям над оркестровым тематизмом «негативного» плана. В нем комплекс ладогармонических средств выступает на первое место, становится основой в создании определенного художественного образа-символа. Особый интерес в данном плане вызывает совершенно необычная тема, многократно звучащая в оркестровой ткани «Хамсы». По тем ассоциациям, которые возникают, когда мы погружаемся в мир музыки, эту тему следовало бы назвать темой Зла. Она олицетворяет собой все то жестокое, мрачное, против чего восстает Навои и непосредственнее всего связывается с обликом Хосрова. Впервые эта тема появляется на фоне «уходящей вдаль» темы оркестрового вступления. Затаенно у засурдиненных валторн звучит мотив злой силы. Он лишен какого-либо мелодического дыхания. Мертвенная статичность оцепенелого, настойчиво повторяемого аккордового комплекса отражает негативную суть данного образа. В дальнейшем тема Зла звучит то исподволь, как грозное напоминание судьбы (на одном звуке с характерной «внеличностью» ритма и мелодии), то приобретает грозный, страшный смысл, насыщаясь новыми диссонансами. Издали, затаенно она появляется как ритмический контрапункт к хоровой партии в первой части поэмы. Особый смысл эта тема приобретает в непримиримом диалоге разных оркестровых групп в оркестровом вступлении ко второй части, где она противопоставляется теме Фархада, как бы предсказывая сцену допроса:

Пример № 4.

Allegro

Здесь она появляется у всей группы медных инструментов. В основе ее — семизвучный полифункциональный комплекс с расщепленными квинтой, септимой и терцдецимой. Эффект расщепления отдельных тонов аккордов неоднократно встречается в гармонической вертикали поэмы. Особенно он показателен для дальнейшего проведения темы Зла.

Факт остинатного проведения вертикального комплекса, используемого Акбаровым как средство образной характеристики, приводит к выводу, что в темах, несущих на себе смысл сюжетного конфликта, композитор предпочитает выделять фонические возможности гармонии. Отсюда — и тяготение к необычно звучащим альтерационно насыщенным созвучиям, настойчивое привлечение к ним слухового внимания¹.

Уже краткое рассмотрение основных хоровых и оркестровых тем поэмы дает основание говорить об оригинальности музыкального решения композитора, воплощающего сложный, насыщенный конфликтами мир образов Навои. Однако в полной мере своеобразие творческого замысла Акбарова предстает лишь в процессе развертывания формы произведения в целом, в претворенных в нем принципах комплексного взаимодействия вокального и симфонического факторов. Именно здесь в наибольшей степени сконцентрировалась найденная композитором напряженная динамика музыкального развития.

Общий характер соотношения между хоровой и оркестровой партиями в вокально-симфонических разделах поэмы основывается на логике симфонического развития. Фоновой оркестровой тематизм не связан непосредственно с деталями поэтического текста. Его роль исходит прежде всего от музыкальной драматургии поэмы. По своему значению он подразделяется на темы, создающие фон к хоровой партии, момотивы, пронизывающие насквозь партитуру поэмы, мотивы предвосхищения и объединения. Хотя между данными оркестровыми темами нет непреходимой грани, тем не менее определенное значение их функции способствует многогранности в соотношении вокальной и оркестровой партий.

В первом номере сообразно общему скорбно-повествовательному тону изложения, фоновой оркестровой тематизм строится на тягучих мелодических линиях, создающих контрапунктический подголосок к хору. Преобладающими интонациями становятся плавные ходы по хроматическим полутонам, мягкие опевания. Впрочем, это верно лишь по отношению к начальным строфам первого номера поэмы. Уже на стыке второй и третьей строф краткий оркестровый рефрен выпрямляет прежде округлые линии. В

¹ Интересно, что и в ранее созданной оратории «Ташкент-нома» в наиболее конфликтно звучащих оркестровых эпизодах особый образный смысл приобретает остинатное повторение вертикали ля-бекар—ре-бемоль—фа-бемоль—ми-бемоль—ля-бемоль, звучащий как D₇ с натуральной и пониженной квинтой и повышенной септимой.

нем рождается новый, прямолинейно-восходящий оборот, становящийся в дальнейшем одним из сквозных мотивов в оркестровой ткани поэмы. Пожалуй, его выразительная роль (а она несомненна — это своеобразный усилитель напряженности общей атмосферы!) проистекает из возможностей восходящего мелодического движения, как движения, преодолевающего инерцию покоя.

Вообще в произведениях Акбарова заметна такая черта — использование простейших по своей сути интонационных оборотов (особенно поступенно-восходящих линий с заострением, акцентом, остановкой на верхней точке), которые чисто музыкально, вне связи с текстом, создают действенный эффект динамического нагнетания. На первый взгляд может показаться, что это средство несколько простовато для создания столь важной в симфоническом произведении динамики. Однако это не так. Простые, но действенные приемы развития — неотъемлемая черта многих вокальных произведений крупной формы современных композиторов. Примером могут служить кантаты К. Орфа, П. Дессау, Г. Свиридова. Внешняя простота средств развития, как правило, сочетается у названных художников со сложными процессами в области ладогармонического мышления, вокально-оркестровой фактуры. У Акбарова, как композитора, опирающегося на самобытные традиции узбекской музыки, прием включения в музыкальную ткань в качестве ординарного динамико-развивающего средства сквозных мелодических линий вполне оправдан и целесообразен. От наложения таких оркестровых линий на тематизм хоровой партии в произведении возникает своеобразная «слоистая» фактура, где сохраняются внутренне присущие каждому пласту свойства. Это оригинальный способ симфонизации тематического материала, связанного с народно-песенными истоками. Важно, что последний при этом не теряет исконно присущих ему самобытных качеств.

В отдельных эпизодах поэмы «Хамса» оркестровые темы вспомогательной, фоновой функции явно стремятся выйти за эти пределы. Они становятся настолько выразительно насыщенными, самостоятельными, что в поэме возникает своеобразная двуплановость. Комментируя данный фрагмент, отметим, что контрастно вторгающаяся восходящая оркестровая тема приходит к мелодической общности с хоровым тематизмом. Однако явный контраст регистров, тембров (струнные словно «взлетают» над хоровыми пластинами) создает между вокальной и инструментальной партиями соотношение полифонического плана (вначале — контрастная полифония, затем — подголосочная). Показательна и явная эмоциональная двойственность хоровой и оркестровой тем, с эпико-повествовательным складом первой и активной драматической устремленностью второй из них. Приведем в качестве примера отрывок из третьей строфы первого номера:

Пример № 5.
Adagio

С.
А.
Т.
Б.

Archi

mp

mp

mp

mp

f

f

f

f

Такое явление отчасти напоминает ту драматургическую многоплановость действия, которая присуща поэмам Навои.

Лишь в обозрении всей вокально-оркестровой ткани поэмы в полной мере предстает и своеобразие ее гармонического языка, поскольку ни хоровая партия, ни оркестровая в отдельности не в состоянии дать полного представления о характере используемых Акбаровым аккордовых средств. Почти нигде оркестровая вертикаль не дублирует хоровую, что было так типично для узбекской кантаты сороковых-пятидесятых годов. Она дополняет, углубляет ее. При этом в поэме возникает оригинальное свойство гармонической вертикали. Оно проявляется в дифференциации фонического состава оркестровой и хоровой партий.

Внутри сложных полифункциональных аккордов общей вертикали выделяются хоровые квартовые созвучия, тритоны, секунды, септимы, которые создают особый колорит звучания. Как один из примеров, подтверждающих данное наблюдение, приведем отрывок из первого куплета среднего номера поэмы, где соотношение оркестра и хора эпизодически приводит к полифункциональным сочетаниям. Но на первом плане — хоровые созвучия, с упорным подчеркиванием оstinатно повторяемых диссоциирующих интервалов:

Пример № 6.

ни но шод

f

Allegro

Корни этого явления — в традициях инструментального народно-профессионального исполнительства, в двухголосии дутарной и домбровой музыки. Характерной чертой этого двухголосия, в отличие от западноевропейского, является равноправие диссонансов и консонансов.

Уже на заре становления узбекской советской музыки В. А. Успенский мечтал о создании гармонии, вытекающей из свойств узбекской песенности. Для достижения такой гармонии он считал необходимым затушевывать терцовую структуру аккордов, использовать специфические созвучия: кварто-квинтовые, секундовые.

Акбаров идет к этому своим путем. Усложнение терцовой структуры аккордов с одновременным звучанием альтерированных и неальтерированных ступеней приводит к образованию в них дополнительных секунд, что вуалирует терцовую сущность аккорда. Уже в ставшем привычным доминантсептаккорде с двойной альтерацией пятой ступени возникает «дополнительная» секунда. В применяемых же Акбаровым гармонических комплексах число диссонирующих секунд значительно увеличивается. Особенно типичен для гармонической ткани поэмы аккорд, звучащий как доминантноаккорд с повышенной квинтой, натуральными повышенными септимой и ноной (см. пример № 4, такт 2).

Аккорды данного типа используются композитором в таком расположении и мелодическом положении, что в них подчеркивается колорит кварты, тритона, секунды.

Творчески активным претворением традиций музыкального наследия отличается общий принцип формообразующих средств, используемых Акбаровым. Он предпочитает использовать строфическую форму (в обрамляющих номерах), трехчастную с куплетностью (в центральном номере поэмы, о чем уже упоминалось). Эти формы он насыщает сквозным вариационно-вариантным развертыванием тематизма, идущим от принципов формообразования, сложившихся в вокальных жанрах узбекской профессиональной музыки устной традиции. Ощущение сквозного музыкального развития создается в результате суммы различных приемов, используемых композитором. Отметим текучесть хоровой фактуры, то «монодийной», то расщепляющейся на два пласта (суровую ритмизованную речь теноров и скорбную песенность басовых голосов), то сливающейся в компактное аккордовое четырехголосие. Выделим принцип прорастания, которым обеспечивается сквозное развитие куплетов центрального номера¹. Подчеркнем существенные изменения мелодии (ход на восходящий тритон вместо хода на кварту), оркестровой ткани в репризном куплете того же раздела поэмы, сопровождающиеся и тональным сдвигом (поворот к до минору в отличие от соль минорной тональности первых двух куплетов). Наконец, тенденция к целостному, сквозному музыкальному развитию проступает в поэме не только в каждой отдельной ее части, но и в произведении в целом. При внешне номерной композиции в ней явно обрисовывается тяготение к единой контрастно-составной форме². Оно проступает в единстве поэтического содержания, сходных музыкально-выразительных средствах крайних частей, вплоть до заимствования в финальном номере тонально-тематического фрагмента из первой части. Показательны также единство темпа обрамляющих номеров (Adagio) контрастного темпу центрального номера (Allegro), существенное неравенство в масштабах номеров, что скорее свойственно контрастно-составной форме нежели циклической³. Характерен и тональный план произведения, где образуется концентричность в распределении тональных центров: до минор первой части, соль минор с поворотом к до минору в третьей части поэмы. Все это определило целостность, компактность музыкального развития, которые составляют характерную черту поэмы Акбарова.

¹ Первый куплет второй части поэмы включает в себя 27 тактов, второй — с наложением все новых и новых мотивных образований — 51 такт.

² Термин Вл. Протопопова. (Вл. Протопопов. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика XVIII—XIX вв. М., 1965, с. 195).

³ Так, первая часть поэмы содержит — 59 тактов, вторая — 220 тактов, третья — 110 тактов.

Подытоживая общие наблюдения над данным произведением, следует подчеркнуть те черты его, которые представляются наиболее перспективными для становления жанра хоровой поэмы в Узбекистане вообще.

Это, прежде всего, развитая программная основа, опирающаяся на большой и сложный мир поэтического творчества Навои. Отсюда — истоки конфликтной музыкальной драматургии, размах общей музыкальной концепции.

Существенно важным представляется также тот факт, что своеобразии трактовки формы, мелодического тематизма, гармонического языка у Акбарова отражает закономерности общих процессов, происходящих ныне в советской узбекской музыке. Так, самобытность формы «Хамсы» является результатом тесного взаимопроникновения симфонических приемов развития и характерных черт национального формообразования, что показательно для узбекского симфонизма современного периода.

Многоплановость стилистических истоков тематизма, активно использующего трансформацию типичных интонаций жанров бытового фольклора, альтерационное обострение оборотов, присутствующих лирической узбекской песенности, разнообразие форм общих типов мелодического движения, и, наконец, глубокое впитывание интонационных «стереотипов» современной эпохи — все эти черты так или иначе свойственны на данном этапе музыке и других композиторов Узбекистана.

Не менее симптоматичен и гармонический язык поэмы Акбарова. Именно в произведениях, созданных в последние годы, заметно большее разнообразие гармонических средств, совмещающих элементы натурально-ладовой гармонии и мажоро-минорных систем. Все это свидетельствует о том, что путь к созданию национальной хоровой поэмы, намеченный композитором, весьма перспективен для дальнейшего становления данного жанра в узбекской советской музыке.

Ч. Р. Насырова

НОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ М. БУРХАНОВА

М. Бурханов — один из тех ведущих композиторов нашей республики, с чьим именем связаны самые первые шаги узбекской советской музыки, чье творчество — это сама живая история профессиональной (в современном понимании) музыки Узбекистана. Становление жанровых разновидностей узбекской массовой песни (песня-гимн, песня-марш, песня-вальс), зарождение и развитие хорового и романсового искусства: вокально-симфонических произведений, музыки к кинофильмам и спектаклям — все эти процессы неотрывны от творческой биографии Бурханова. Он один из тех композиторов, чьи произведения не залеживаются на полках, а быстро распространяются и звучат — звучат повсюду: в эфире и на эстраде, в кружке художественной самодеятельности и просто в быту. Не удивительно поэтому, что музыканты и исполнители уделяют большое внимание его произведениям и ждут от него все новых и новых сочинений. Особо хочется отметить ту высокую культуру художника и ту степень ответственности перед искусством, которые ему свойственны: каждое новое произведение выходит из-под его пера в законченном, отшлифованном до мельчайших подробностей виде. «Синтаксис» и «морфология» произведений Бурханова очень тонки. Для него необычайную важность приобретают мельчайшие интонационные штрихи, динамические оттенки, паузы, фермато и др. Произведения Бурханова требуют тонкого, проникновенного, прочувствованного исполнения — в противном случае они могут потерять свою первоначальную прелесть.

Некоторые произведения М. Бурханова вышли за пределы нашей республики, постоянно находясь в поле зрения не только исполнителей, но и исследователей¹.

¹ В. С. Виноградов. Хоры М. Бурханова. — «Советская музыка», 1953, № 2; В. О. Берков. Преображенная песня. — «Советская музыка», 1961, № 6; И. М. Вызго. Хоры а капелла М. Бурханова. — В кн.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961; Т. С. Вызго. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970; Н. С. Яновская. Хоры а капелла. — В кн.: История узбекской музыки, Т. 2, Ташкент, 1973.

В период с 1967 по 1974 годы творчество Бурханова в целом оставалось в границах любимых им вокальных и вокально-симфонических жанров. За это время им написаны три хора а' капелла («Айралық», «Гуле гандум» и «Дамкүл-Дамкүл»), два романса («Юрак садоси» и «Келса ногоҳ...»), вокально-симфоническая поэма для голоса, солистов и симфонического оркестра «Алишер Навойига қасида»¹.

Значительность всех этих произведений прежде всего — в их художественных качествах. Они интересны также и в аспекте исследования отдельных творческих проблем. Как и все предшествующие, новые произведения Бурханова отвечают на многие волнующие нас теоретические и практические вопросы². Они вновь подтверждают, что «многоголосие может стать органическим свойством музыки среднеазиатских народов, что оно не только не нивелирует национального своеобразия, а, напротив того, способствует более яркому, более полному выявлению его»³.

Обработка для хора а' капелла каракалпакской народной песни «Адынган» («От твоего огня») была написана Бурхановым в 1973 году. Текстом песни служат стихи классика каракалпакской литературы Бердимурата Каргабай-оглы Бердаха (1827—1900). Из пяти четверостиший этого стихотворения композитор оставляет только два наиболее значительных по содержанию и меняет название — «Айралық» («Разлука») ⁴. Это слово несет в себе основную идею стиха и повторяется в нем несколько раз. Здесь проявляет себя характерная для Бурханова черта давать в качестве заглавия обработок слова или имена, которые в тексте песен многократно повторяются⁵.

Большая чуткость, с которой Бурханов относится к творчеству любого народа вообще, сказалась и здесь. Самое важное для него — сохранить специфику обрабатываемой мелодии, что в каждом отдельном случае и определяет те или иные музыкально-выразительные средства и приемы развития. «Главное, — утверждает сам композитор, — это умелое использование тех возможностей, которые заложены в самой народной музыке. Так же, как и другие композиторы, я переживал этап чрезмерного увлечения кварио-квинтовостью, которая, конечно, характерна для нашей музыки. Однако нельзя преувеличивать значение этого приема и нельзя фотографировать его. Вкус, чувство меры должны подсказать композитору, где, когда и в какой мере можно обращаться к нему и к другим подсказанным традициями приемам»⁶.

Следование своим творческим принципам ощущается и в «Айралық». Рассмотрим сначала саму народную мелодию:

Пример № 1.

Бау-рым-ды гира етти

залым ай-ра-лық ай-ра-лық. Ке-у-лим-да

у-ай-ран етти за-лым ай-ра-лық ай-ра-лық.

Басыматусип а-ла-мат

кутыламмастай са-ла-мат. Корсетти бизге

ка-ра-мат залым ай-ралық, айра-лық.

Она характерна для каракалпакского песенного фольклора, которому свойственны небольшой диапазон развития, восходящие и нисходящие скачки по терциям (преимущественно по малым терциям), квартовые ходы, многократные повторы одного и того же звука и др. Интонационный склад каракалпакских народных песен часто отмечен оборотами увеличенной секунды между II и III ступенями¹. (Такой своеобразный лад с низкой второй и высокой третьей ступенями Х. С. Кушнарев относит к «двойствен-

¹ См.: И. Акбаров. Узбекская народная музыка, т. 7 (предисловие). Ташкент, 1959, с. 23.

¹ За поэму «Алишер Навойига қасида» и романс «Юрак садоси» М. Бурханов был удостоен республиканской премии имени Хамзы (1967).

² См. об этом в указ. соч. В. С. Виноградова.

³ Т. С. Вызго. Указ. соч. М., 1970, с. 245.

⁴ Песня «Адынган» включена в сборник «Каракалпакская народная музыка» из серии «Узбекская народная музыка», т. 7. Ташкент, 1959, с. 207—208.

⁵ Примером могут быть «Сайра», «Бибигул», «Зарра гул», «Дударай».

⁶ Цит. по кн.: В. С. Виноградов. Музыка Советского Востока. М., 1968, с. 159.

ным ладам», а А. Горковенко — к фригийскому мажору¹. Форма песни — двухчастная репризная с инструментальными отыгрышами между первой и второй частями. Мелодия в своем развитии имеет опорными I, IV и V ступени лада, а в кульминационном построении происходит своеобразная «борьба» IV и V ступеней. Лад песни строится на взаимодействии двух тетрахордов, выявляющих кварто-квинтовую ладовую переменность.

Сохраняя в неизменности эту народную мелодию (вплоть до инструментальных отыгрышей), Бурханов, вместе с тем, углубляет ее содержание. Обобщенный образ в народной мелодии «высвечен лучами композиторской фантазии, придающими каждой линии оригинала еще большую четкость, каждой детали его скульптурной лепки еще большую выпуклость»². Если народная песня передает ощущение грусти, печали, то композитор драматизирует это настроение, сгущает его, словно отражая всю боль разлуки. С обострением эмоционального строя связана и трактовка мелодии в «трагической» си-бемоль минорной тональности. Хотя поначалу можно было думать, что композитор будет исходить из первоначальной тональности фа, но сам замысел привел его к иной минорной тональности. Это отнюдь не противоречит логике интонационного развития народной мелодии, ибо, как показал анализ, IV ступень (си-бемоль) приобретает в ней значение временного устоя:

Пример № 2.

Andante condoloro

¹ См.: Х. Кушнарев. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958. А. Горковенко. Об одной системе ладов с увеличенной секундой в народных песнях. — В кн.: Проблемы лада. М., 1972.

² См.: А. Сохор. Традиции и новаторство в творчестве Свиридова. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки. В. 10, Л., 1971, с. 75.

В «Айралык» гомофонно-гармонические и полифонические средства слиты воедино¹. Причем полифоническое начало существенно преобладает. Основными средствами развития являются обычные для бурхановского хорового письма приемы контрастной, имитационной полифонии и двойного контрапункта. Так, первая фраза (сопрано и альты), играющая роль вступления, образует двойной контрапункт октавы (см. пример 2, такты 1—4). И это тем более интересно, что он основан на сопоставлении одного движущегося голоса (движение восьмыми и шестнадцатыми), другого выдержанного (органый пункт на звуке си-бемоль). Этот движущийся голос («ли-ла-ла-ли-ла») вызывает

¹ В этой и в двух последующих обработках чувствуется связь с предшествующими обработками композитора.

ассоциации с усулем, как по своей ритмической организации, так и благодаря повторяемости ритмической фигуры. Истоки этого приема коренятся в народном исполнительстве¹. В частности, при исполнении на дутаре, настроенном в унисон, звучание его насыщается элементами скрытой полифонии².

Затем эта ритмическая фигура переходит к альтам, образуя фон, а сопрано ведут основную мелодию, наподобие звучания мелодии с дутарным сопровождением.

По мере дальнейшего развития уплотняется фактура за счет вступления сначала третьего голоса (альты), а затем и четвертого (тенора). Получается полифоническое четырехголосие, но такой момент единичен. В основном, господствует прозрачная двухголосная фактура, временами чередующаяся с унисоном и трехголосием.

В эмоционально напряженных местах «усульный» фон снимается. Особенно показателен в этом плане аудж, который выделен интонационно (высокий регистр), гармонически (плагальность), фактурно (полифоническая горизонталь сменяется вертикалью) и динамически. Такое яркое выделение кульминационного построения — черта, свойственная Бурханову вообще.

Несколько слов о хоровой «инструментовке», которая в каждом новом произведении находит яркую и неповторимую трактовку, являя собой один из важных компонентов раскрытия и индивидуализации музыкального образа. В «Айралық», как один из примеров, отметим первую фразу, имитирующую инструментальное сопровождение.

Оставив в неприкосновенности народную мелодию, стремясь вывести все средства и приемы развития из нее самой (используя при этом, конечно, и новые приемы), Бурханов сумел создать интересное современное хоровое произведение.

Обработки для хора а' капелла иранских народных песен тоже созданы в 1973 году и впервые исполнены в дни международного форума «Трибуна Азии», прошедшего в Алма-Ате в 1973 г. Это своеобразный двухчастный цикл, исполняемый без перерыва (атака). Подход к народной мелодии и трактовка ее несколько иные по сравнению с предыдущей обработкой («Айралық»). Если там народная мелодия используется композитором целиком, без изменения ее формы и интонационного строя, то в иранских хорах он создает оригинальную композицию, привлекая

¹ Данная вступительная мелодия является скорее всего имитацией дутара, ибо песня «Адынган» была записана от известного дутариста Хаджелепесова, дутар же — один из самых распространенных инструментов в Каракалпакии. Однако здесь применяется прием «усуля» не как каракалпакский, а как прием, свойственный творческому почерку композитора.

² См.: Ф. Кароматов. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972.

мелодии иранских народных песен. Фольклорные мелодии и авторская композиционная структура образуют органически целостное произведение. Надо сказать, что степень органичности такого синтеза, а в конечном итоге и степень его художественной убедительности во многом зависит от индивидуальности автора, от его умения и мастерства. И чем ярче талант художника, тем органичнее этот сплав, тем самобытнее и неповторимее данное произведение. Рассматриваемые обработки подтверждают сказанное. В них мы ощущаем ярко выраженную индивидуальность автора, присущую именно Бурханову манеру письма, свойственную ему душевную «настройку».

Бурханов следует своему творческому принципу — исходить из специфики и образной сферы народной песни. На это указывал в своем выступлении в Алма-Ате и Т. Гафурбеков: «Замечу, что в своей оригинальной музыке Бурханов опирается не только на особенности этих двух песен, но и, думается, на специфику иранского музыкального наследия в целом...»¹.

В двух иранских хорах мы видим дальнейшее развитие приемов и черт, характерных для хорового письма Бурханова: линейность, выросшая на почве господствующего положения мелодии, взаимодействие гомофонно-гармонического и полифонического начал, при господстве второго, контрапунктическая техника, типичные приемы и нормы голосоведения и хоровой инструментовки, большое значение усулей. Вместе с тем, здесь налицо плоды новых интенсивных творческих поисков композитора. На них мы и остановимся.

Первый хор — «Гуле гандум» («Цветок пшеницы») написан для солиста и смешанного хора. Отталкиваясь от иранской народной песни, композитор создает довольно масштабную композицию: сложную трехчастную форму с зеркальной репризой, со вступлением и заключением. Вступление — это своеобразный пролог, возвещающий приход весны.

Радостью, весенним задором наполнена музыка самого хора, основанного на народной мелодии. В небольшой средней части (оригинальная музыка композитора) вводится партия солиста². На застывших звуках хора солист ведет выразительнейшую распевную мелодию, построенную на опевании увеличенной секунды (мелодия развивается в диапазоне нижнего тетрахорда двойственного лада ре е). Здесь ощутимо претворение народной исполнительской манеры «свободного интонирования».

¹ Т. Гафурбеков. Третья международная трибуна Азии. — «Советская музыка», 1974, № 1, с. 111—112.

² Это наблюдается впервые в хоровой музыке композитора.

Пример № 3.

Adagio

Музыкальный пример № 3, Adagio. Состоит из вокальной партии (Соло) и хора (C, A, T, B). Вокальная партия имеет следующие тексты: «Хо, Гу-леган-дум Хо, гу-ле ё - рам, чо нам». Музыкальная запись включает различные динамические оттенки, такие как *pp* и *mf*, а также фазисы.

Освещение ее в иной ладотональности (соль минор) является характерным приемом внутренней динамизации музыки. Это также одно из проявлений контраста, который вносит средняя часть в общее звучание хора. Кроме этого, следует отметить и фактурный контраст (сопоставление хора и солиста).

Заканчивается обработка материалом вступления — получается своеобразная интонационная и фактурная арка. В общем контексте основной раздел воспринимается как яркая жанровая картинка.

Вторая обработка — «Дамкўл-Дамкўл» (имя девушки) контрастна по своему характеру. Ей свойственны легкость и подвижность с некоторым налетом озорства, передающие радостные чувства влюбленного юноши. Оригинальное построение темы трехчастной композиции с неконтрастной серединой проходит как бы на одном дыхании. На протяжении всего сочинения сохраняется единая пульсация, пронизывающая буквально каждый такт: будь то изложение материала или его развитие, будь то начальный раздел или середина. В средней части проходит широкая, с характерной увеличенной секундой мелодия. Но и она как будто включается в музыкальное действие и выключается из него «на ходу», не нарушая и не задерживая общего движения. Остановить это движение может что-то необычное. И Бурханов вводит оригинальный прием — общее движение вдруг останавливается на относительно долгом (половинном) звуке и затем (ремарка композитора — «со вздохом») следует нотированная (но с ритмической фиксацией) речитативная скороговорка хора.

Рассмотренные три хора Бурханова, несомненно, обогатили узбекскую хоровую литературу а' капелла. Опираясь на национальные традиции и опосредованно претворяя их в незнакомом старинной узбекской музыке жанре, композитор дает новую жизнь старинным мелодиям, обретающим свою вторую молодость.

Романсы Бурханова относятся к лучшим достижениям узбекской современной вокальной лирики. Да и сам композитор явно предпочитает этот жанр. Романс «Эй, булбул гири макун» («Не плачь, соловей») на слова Лахути, написанный Бурхановым в 1936 году, не только первый в творчестве композитора, но и первый узбекский романс вообще. В этом раннем опыте молодого композитора присутствуют многие черты, характерные для его позднего творчества. Прежде всего отметим такое качество, как глубокий и проникновенный лиризм. Мелодия, национальная по своим истокам, понимается композитором как важнейшее средство раскрытия содержания.

Десятилетие, прошедшее после написания романса «Эй, булбул...» (1936—1946 гг.), явилось для Бурханова весьма плодотворным. В этот период им написаны два романса на слова Лахути «Бўти, нозанинам» («Тебе, моя нежность») и «Дильбари мо» («Наша Дильбар»), которые можно назвать жемчужинами романсовой лирики композитора. Тогда же возникли «Ишқида» («В любви») на текст современного узбекского поэта Уйгуна и «Табассум қилмадинг» («Не улыбнулась ты»), в основу которого легла газель великого Навои, а также полная страстного томления баллада для голоса с оркестром «Ишқ ўти» («Огонь люб-

ви») на слова классика узбекской литературы, певца любви Бабарахима Машраба.

В послевоенные годы композитор пишет романс «Дилбари соҳибжамол» («Красавица») на слова Т. Тулы и романс для голоса и симфонического оркестра «Намедонам чи ном дорад» («Я имени ее не знаю») на стихи классика таджикской литературы Хафиза. (Эти романсы получили освещение в I и 2 томах «Истории узбекской советской музыки»¹).

Рассматриваемый период (конец 60—начало 70-х годов) отмечен появлением новых произведений Бурханова в данном жанре. Это романсы «Юрак садоси» и «Келса ногоҳ». Каждый из них — новая страница в романсовом творчестве Бурханова.

Романс «Юрак садоси» («Голос сердца») написан на стихи современного узбекского поэта Т. Тулы. Стихи эти восприняты композитором как апофеоз всеобъемлющего чувства любви. Метод подхода Бурханова к поэтическому тексту очень близок методу Чайковского, для «которого важнее всего были не ударения, повторения и тому подобное, а образы текста, и прежде всего живой образ «лирического героя»². Создавая основной образ, Бурханов не «цепляется» за текст, не становится его рабом, а следует логике развития музыкальной мысли, что приводит нередко к изменению самого стиха (повторы слов или фраз, введение новых слов или восклицаний).

Меч любви, страсти меч роковой
Занесла над моей головой.
И пронзил этот меч сердце мне,
От него вся душа как в огне.
Повстречал я бурю на пути,
Повстречал я бурю на пути,
Суждено сквозь него мне пройти.
На пути я твою, на пути я твою не свеча.
Я солнце, я солнце, солнце я!

Интонационный строй романса тесными нитями связан с узбекской народной песней, в частности, с лирическими ашуля. Но эта связь не прямая, а косвенная, преломленная оригинальным творческим мышлением композитора.

Начинается «Юрак садоси» с излюбленного Бурхановым мотива: он отгалкивается от 7 ступени лада и включает две восходящие секунды (сначала большую, затем малую)³.

¹ История узбекской советской музыки, т. I, 2. Ташкент, 1971, 1973.

² В. А. Васина-Гроссман. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 268.

³ Эта же интонация характерна для «Ишқида», «Эй, булбул...» и других романсов Бурханова.

Пример № 4.

Andante con anima

Ки-ли - чин қи-ни-дан су-тур-ди, бо-шим-да
уй-на-тиб ма-ло-мат

Мелодия отличается декламационностью и внутренней наполненностью. В момент кульминации она достигает высокой патетики:

Пример № 5.

Tempo di marcia

Уч-май-ман шамемас, учмайман шамемас, дулингда қу-

Музыкальный фрагмент с вокальной линией и фортепиано. Вокальные ноты соответствуют тексту: «эш ман, ку эш ман, ку эш ман». В фортепиано-аккомпанементе присутствуют триоллы. Динамика начинается на уровне *mf* и усиливается до *f*.

Как обычно, кульминация (аудж) приходится на зону золотого сечения и охватывает самый высокий мелодический пласт. В ее основе лежит типичный для кульминаций бурхановских романсов малотерцовый ход с первой на третью ступень с последующим поступенным спадом¹.

Вместе с тем, в романсе «Юрак садоси» имеют место и новые интонации, новые мелодические обороты. Однако это новое не воспринимается как нечто инородное, наоборот, — оно результат логического развития музыкальной мысли, результат более высокой степени музыкального обобщения.

Отметим некоторые из них: затактовый активный квартовый скачок от третьей к шестой ступени лада с последующим поступенным спадом от шестой к первой, выявляющим скрытую секстовость: в аудже опорные звуки мелодии (половинные по длительности) расположены по звукам тонического квинтсектаккорда, что является следствием активного влияния гармонии на мелос.

Используя выражение Б. В. Асафьева, можно сказать, что форма романса — живой организм, рожденный естественным развитием образа. В итоге романс облекается в трехчастную композицию с неконтрастной серединой и репризой-кодой. Отметим кстати, что контрастная композиция в общем не очень характерна для романсов Бурханова: для него типичнее построение композиции на развитии одного музыкального образа, его варьирование или показ различных состояний. Средняя часть интонационно близка первой, но резкое изменение типа движения (темп марша), отражающее неукротимость волевого напора («повстречал я буран на пути, суждено сквозь него мне прой-

¹ Аналогичные ходы встречаются в кульминациях романсов «Ишқида» и «Булбул...».

ти»), смена тональности (соль минор вместо ре минора) и интенсивное восхождение к кульминации делают данный раздел формы очень весомым и значительным. Этому же способствует и четырехтактовое вступление ко второй части, сразу меняющее характер изложения материала — четкая маршевая, аккордовая вертикаль. Первая и вторая части романса противопоставлены друг другу. Если первая часть — повествование о «лирическом герое» («меч любви, меч страсти роковой пронзил сердце»), о его угнетенном состоянии, то во второй — это уже решительные действия, стремление пройти через все беды на пути к счастью.

Реприза сокращена. Те же, что и в первой части, интонации звучат теперь иначе. Мелодия, лишенная слов, вокализируется, отдельные ее интонации подобны стонам. И общий исход воспринимается как трагический.

Итак, тонкая и оригинально-субъективная трактовка поэтического текста привела к созданию подлинной поэмы о любви, в которой лирическая исповедь (первая часть) уступает место высокой патетике (средний раздел), на смену которой приходит взрыв отчаяния, драматизма (заключительный раздел).

Романс «Келса ногоҳ...» («Если б появилась вдруг...») на слова Низама Камилова для голоса, виолончели и фортепиано написан Бурхановым в 1974 году. Этот романс можно рассматривать как новую вершину романсовой лирики композитора. Начиная с первых шагов в данной области, через весь путь вплоть до настоящего времени, мы видим, как в каждом произведении Бурханов по-новому находит себя, по-новому решает задачи и проблемы камерного жанра. Возможно, это покажет будущее, именно данный романс станет этапным, положив начало новой линии романсового творчества композитора.

Виолончель вводится в романсовую лирику Бурханова впервые, внося в общее звучание оттенок камерности, интимности, элегичности и душевной теплоты. Если рассматривать широко, данное сочинение скорее приближается к камерному вокально-инструментальному ансамблю, для которого характерно равенство всех голосов-участников. Вокальная партия здесь, безусловно, имеет ведущее значение, но и другие участники ансамбля (виолончельная и фортепианная партии) имеют свою, вполне самостоятельную линию развития. Так, партия виолончели, контрапунктирующая вокальной партии, то сливаясь в глубоком внутреннем единстве, то чередуясь с ней, образует непрерывную линию мелодического движения.

Данный романс — еще один пример творческого обращения композитора с поэтическим текстом. Из всего стихотворения Низама Камилова Бурханов отбирает лишь те строки, которые отвечают его идее, и переосмысливает их по-своему, он пишет об одиночестве, о несбыточности счастья. Этот «бурхановский» вариант находит свое музыкальное воплощение в романсе-элегии.

Элегичность — свойство, характерное для многих романсов композитора, но в данном сочинении она находит свое ярчайшее выражение, что подчеркивается и характерной фактурой фортепианного сопровождения (секстоли, арфообразные фигурации) и напевно-декламационной мелодикой вокальной и виолончельной партий.

Раскрытие поэтического содержания рождает специфическую «сквозную» одночастную форму с кодой-эпилогом, которую (условно) можно расчленить на отдельные разделы: экспозиционный, первый этап развития, второй этап развития и коду-заклучение. Весь первый раздел проходит в спокойной, размеренной элегической манере, в двух последующих разделах постепенное нарастание взволнованности приводит сначала к первой, а затем ко второй, более высокой центральной кульминации романса. Интересно сделана кода (на затухании звучности), являющаяся эмоционально-смысловым итогом. В романсе «Келса ногоҳ...» находит свое отражение тенденция к увеличению «веса» инструментального сопровождения, характерная для узбекской романсовой лирики 60-х — 70-х годов.

Обратимся теперь к мелодике романса. В ней ощущается знакомый «бурхановский» почерк, встречаются типичные для композитора интонации и мелодические обороты, приемы развертывания музыкальной мысли. Но этот «почерк» обогащен теперь новыми оборотами. Так, несколько необычно для бурхановской лирики звучат начальные такты вокальной партии:

Пример № 6.

Andante con dolore

Кел-са но-гоҳ ул париваш жон ни-сор эгмас ми-

Дим?

Эта фраза проходит в мажорном наклонении (в то время, как для Бурханова более характерны минорные ладотональности), и начинается она не с самой низкой точки диапазона (что привычнее), а со среднего регистра.

Начальная фраза составляет основу мелодики романса — все последующее развитие исходит из трансформаций и вариантных проведений этого «зерна». Мелодическое развертывание направлено к двум кульминациям. Особо следует отметить центральную кульминацию, где вершина достигается секстовым скачком — после девятикратного повтора пятой ступени идет мелодический взлет к третьей ступени лада с последующим традиционным для композитора возвращением в тонику. Проследивая путь развития романсовой лирики Бурханова, мы видим, что, заложив основы этого жанра в узбекской советской музыке, Бурханов постоянно обращается к нему, обновляя и расширяя его рамки. Он всегда в поиске, и этот напряженный творческий поиск ведет его к новым открытиям, к новым высокохудожественным образцам. Отрадно отметить и то, что романс «Келса ногоҳ...», как и иранские хоревые обработки, получил заслуженно высокую оценку и восторженные отзывы многочисленных гостей Юбилейного пленума Союза композиторов Узбекистана (ноябрь — декабрь 1974 г.).

Одно из характерных свойств творчества Бурханова — органическое единство современного и традиционного. Проявляется оно в остро современном ощущении жизни, сочетающемся у него со страстной влюбленностью в классическое искусство прошлого. Примером может служить музыка к кинофильму «Авиценна», посвященному великому ученому средневековья Ибн-Сине. Об этом же свидетельствует поэма для солиста, хора, симфонического

оркестра и чтеца «Алишер Навойга қасида» («Касыда Алишеру Навои»), написанная к 525-летию поэта.

Касыда (ода), как один из древнейших лирических жанров поэтического творчества, была распространена в литературе многих восточных народов: узбеков, таджиков, иранцев, азербайджанцев и др. Чаще всего это были произведения торжественного, величального характера. Касыды посвящались отдельным личностям, событиям, различным явлениям природы и т. п. Они писались также на любовно-лирические и философские темы. Жанр этот имел определенную форму: начинался вступлением, за которым следовала основная часть, восхваляющая объект славления, и завершался благословениями и пожеланиями ему всяких благ. Эта старинная литературная форма используется и в современной поэзии.

Назвав свое произведение касыдой, Бурханов, с одной стороны, отдает дань национальной традиции, а с другой, — выражает свое преклонение перед великим поэтом. Основная ее мысль — прославление добра, благих дел («Дело человека переживает века»).

Поэма написана на стихи молодого современного поэта Абдуллы Арипова. Музыка предшествует слову — начинает чтец. В основу партии чтеца взято стихотворение Арипова «Алишер». Поэт противопоставляет двух современников — правителя Хусейна Байкару и поэта Алишера: у одного из них оружием был меч, у другого — «калам»¹, поэтом для потомков один — олицетворение мрака, другой — солнца.

...500 лет назад появился Алишер в «мехрабе»² мира, с его именем связано само слово узбек, и благодарные потомки не забывают поэта, называя своих детей именем поэта. «Эй, солнце, спой же с нами и ты радостную касыду!» — торжественно и величественно завершает свою партию чтец. И наступает пауза... В полной тишине слух улавливает еле слышимое тремоло. Так начинается музыкальное вступление поэмы. Музыкальное действие разворачивается постепенно, как бы издалека приближаясь к нашему времени. Звуковая палитра постепенно обогащается, расширяется введением новых инструментов, активизируется ритм, нарастает динамика.

Вступление, которое укладывается в миниатюрную трехчастную форму, непосредственно вливается в основную часть поэмы. Последний звук оркестра совпадает с начальным звуком хоровой темы. Четырехголосый хор и солист-баритон в октаву (закрытым ртом) исполняют тему, в основу которой взят фрагмент из «Сарахбори Наво» макома «Наво»³.

Пример № 7.

Композитор вносит в мелодию некоторые ритмические, интонационные и ладовые изменения, что способствует большей ритмической активности и выявлению гармонической основы. После наложения темы, партии хора делятся на группы, из темы вычлняются характерные интонации, которые излагаются в одной группе и имитационно подхватываются другой (прием эхо). Построение проходит на фоне арпеджированных аккордов, гармоническую основу которых составляет характерный плаальный оборот вступления.

Средняя часть — повествование о сегодняшнем дне (славление Навои). Интонационный строй основан на трансформированных интонациях предыдущей части, на зеркальном отражении начальной попевки основной темы. Эта часть сильно динамизирована, а, как известно, «использование динамических структур говорит об интенсивном развитии»¹.

¹ См. статью Н. Янов-Яновской. «На музыкальной перекличке 15 союзных республик». — «Советская музыка», 1969, № 1, с. 17.

¹ Калам — карандаш, перо.

² Мехраб — ниша в мечети, круглая арка.

³ А. Ф. Козловский в поэме «О Навои» использовал эту же попевку.

В репризе развитие основной темы приводит к мощной кульминации, совпадающей структурно с кульминацией всего произведения и началом общей репризы, которую можно назвать репризой-кодой. На фортиссимо все инструменты оркестра и все голоса хора ведут величественную, поистине грандиозную тему Навои на слова «Сунмас, эй қуёш» («Не гасни, солнце!»). Завершается касыда начальным построением с плагальной гармонией («Сенга шон-шараф» — «Слава тебе»).

Хор выполняет в поэме роль народа — потомков Алишера Навои. Солист-баритон в экспозиции выступает от имени поэта, а в средней части — как представитель нового поколения.

«Касыда» характеризуется цельностью стиля, единством всех составляющих ее элементов — интонационного строя, формы, гармонии и фактуры. В интонационном строе явно ощущаются связи с национальным мелосом, но претворены они, в соответствии с задачами жанра, в новом, в современном аспекте.

Выше были рассмотрены произведения М. Бурханова разных жанров: хоры а' капелла, романсы и вокально-симфоническая поэма, написанные за последнее время. Рамки статьи позволили лишь кратко охарактеризовать каждый из них, высказать некоторые свои наблюдения и выявить одну из тенденций творчества композитора — соотношение традиционного и современного. В этом отношении творчество Бурханова весьма показательно, ибо он в силу своего таланта и мастерства сумел создать в искусстве свое, неповторимо новое, оригинальное. Его произведения выявляют самобытную творческую манеру, свое видение мира, склонность к вокальным и вокально-симфоническим формам. Индивидуальный творческий стиль композитора характеризуется цельностью и единством. Он вскормлен двумя животворными истоками: национальной музыкой и достижениями европейского искусства. Отбирая из узбекского наследия все то, что наиболее полно отвечает образному и эстетическому характеру его произведений, Бурханов связывает их «узлами законного брака» с приемами и средствами выразительности, выработанными в европейской музыке. И этот синтез рождает новый стиль, новое современное узбекское искусство.

С. В. Вахидов

ЭСТРАДНАЯ ПЕСНЯ

Ни один жанр современной узбекской музыки так легко не завоевывал популярности у слушателя, как эстрадная песня. В чем причина столь большого успеха этого жанра, являющегося едва ли не самым молодым в узбекской музыкальной культуре?

Причин много. Главными, на наш взгляд, является наличие некоторых факторов, одинаково присущих и узбекской традиционной, и современной эстрадной музыке, а также то, что современная узбекская песня вырастает на почве традиционных жанров узбекского фольклора. (Простые бытовые и любовно-лирические песни жанра кошук; танцевально-игровые — лапар, ялла; развитые, протяжно-лирические песни жанра ашуля и лаконичные инструментальные пьесы).

В каждом из этих жанров при соприкосновении с эстрадностью обнаруживаются черты, отвечающие специфике эстрадной песенности. Так, например, песни жанра кошук интересны в данном аспекте точностью портретной характеристики изображаемых героев и их психологических состояний, сочностью в обрисовке конкретных деталей. Текстовой основой их по преимуществу являются короткосложные стихотворения системы бормак¹. Самый емкий, «отзывчивый» на события дня, самый широкий по тематике жанр кошук отличается лаконизмом выразительных средств, четкостью метро-ритма с внутритактовой синкопированностью, простотой речитативной мелодики с некоторой распевностью в кадансах. Элементы театральности (танец, мимика, жестикауляция), подвижность темпа, четкость метро-ритма (характерными размерами являются $\frac{3}{8}, \frac{4}{8}, \frac{2}{4}$), периодичность

¹ Бормак — одна из метрических систем народно-поэтического стихосложения.

структуры, вопросно-ответный характер строения мелодических фраз — отличительные качества жанра лапар. Танцевально-игровой характер носят и песни жанра ялла. Но в отличие от лапаров в них нет противопоставления образов.

В будущей эстрадной песне особенную рельефность приобретет, во-первых, узорчатый ритм с преобладанием пунктирно-синкопированных фигур, сообщающий мелодическому развертыванию легкий «порхающий» характер, а во-вторых, устремленность к ауджу (посредством широких ходов). Необходимо отметить и такие моменты, характерные для ялла, как изменчивость, изощренность метро-ритма, богатство мелизматических украшений (особенно форшлагов). Жанровой основой современной узбекской эстрадной песни является и ашуля — исполняемая преимущественно на тексты профессиональной поэзии (газели, мухаммас, мусаддас и т. д.). Жанру ашуля свойственны продолжительность пребывания в одном эмоциональном состоянии, эволюционность мелодического движения (путем варьированного повтора основного построения), постепенность подъема от нижнего регистра к напряженной кульминации (ауджу), возврат к исходной позиции.

В дореволюционном узбекском быту произведения этих жанров звучали в исполнении народных музыкантов, артистов-комедиантов кизикчи, певцов-танцоров (яллачи, лапарчи); исполнялись они в театрализованных народных представлениях, составляя органическое единство с их содержанием; в концертах, сопровождающих народные празднества, во время свадебных обрядов и т. д. Октябрьская революция создала благоприятные социально-экономические и политические условия для максимально полного проявления таланта мастеров народного искусства, задыхавшихся прежде в условиях царизма, направила их деятельность по линии вынесения искусства из сферы семейного быта на широкую арену общественной жизни. Исполнением произведений традиционной музыки мелких жанров выделились артисты, ставшие впоследствии широко известными: Тамара Ханум, Кари Якубов, Юсуфджан Шакарджанов. В их исполнительстве в 20-е и 30-е годы можно было наблюдать процесс «приспособления» традиционного фольклора к изменившимся условиям жизни с частичным переосмыслением содержания. А вслед за переосмыслением содержания, как известно, начинает изменяться и форма. Песням, отражающим новый быт, новые отношения между людьми, требовались новые средства выразительности. Музыкальный язык традиционных жанров стал невольно впитывать элементы существующей интонационной среды, которая в связи с изменившимся социальным укладом становится значительно многообразнее и шире. Постепенно модифицировалась и форма исполнения, особенно лапаров. В лапаре начали оттачиваться и обостряться элементы театрализованности, заложенные в нем издревле. Несмотря на диалогичность формы, свойственную

этому жанру, получило распространение сольное исполнение лапаров. Настоящим мастером-исполнителем современных лапаров, ялла и кошуков стала Тамара Ханум. Продолжая традиции народных исполнителей, Тамара Ханум усовершенствовала манеру исполнения за счет внесения импровизационных элементов, обостренной выразительности пения, танца, мимики, действующих как единый, неразрывный комплекс. Каждая песня у актрисы превращается в театрализованную миниатюру. Такое исполнение песен жанров кошук, ялла, лапар превратилось впоследствии в традицию. Традиция эта перенималась не только народными певцами, но и музыкантами-инструменталистами. И эта «живая» импровизационная «народная» эстрада питала песни узбекского кино, она и подготовила появление первого эстрадного оркестра.

Итак, предпосылок для создания современной узбекской эстрады было много. Это и традиционные жанры, подвергшиеся «современиванию» в творчестве самих народных музыкантов и новые формы музицирования, проникающие в традиционный музыкальный быт и искусство замечательной артистки Тамары Ханум, создавшей на народной основе по существу новый синтетический жанр — песню-танец. Немаловажное значение имело и творчество ее преемниц Р. Хакимовой, К. Джалиловой, а также деятельность организованного в 50-годы ансамбля народного танца «Баҳор». А самое главное было то, что узбекская советская культура освоила к этому времени все жанры «серьезной» многоголосной музыки: оперной, балетной, камерной, симфонической, Теперь наступила очередь музыки легкой.

В формировании узбекской эстрадной музыки «трамплином» послужили и песни из узбекских фильмов. Они основаны на сплаве жанровых черт традиционной песенности с особенностями вальса и других новых для узбекской музыки жанров. Почти все эти песни объединяет лирическая направленность, мягкая интимная окраска. В них раскрывается настроение, атмосфера отдельных эпизодов картины, психологическое состояние героев, большое место в них занимают элементы образности и конкретной образности — словом, черты эстрадности, требующие соответствующей манеры, формы и средств музыкального выражения.

По своему музыкальному содержанию эти песни делятся, в основном, на две группы. Одна группа — песни, опирающиеся на народно-жанровые истоки. Это песня Юлчи из кинофильма «Священная кровь» и песни из фильма «Сыновья» Д. Закирова, дуэт из фильма «Фортепианный концерт» И. Акбарова, песня Юлдуз «О тубетейке» М. Бурханова и «Песня парикмахера» М. Левиева из фильма «Очарован тобой». Ко второй группе относятся песни, в которых связь с народно-песенными традициями выступает в опосредованном виде. К подобным можно отнести «Кўчалар»

(«Улицы») из фильма «Где ты, моя Зульфия?» Д. Закирова и А. Малахова, «Газли» из фильма «Люди голубого огня» И. Акбарова, «Баҳор қўшиги» («Весенняя песня») из фильма «Дорога за горизонт», «Песня Юлдуз о Ташкенте» и «Мафтун бўлдим» («Очарован») из фильма «Очарован тобой», созданные М. Бурхановым.

Как было выше отмечено, эти песни обнаруживают признаки эстрадности, в основном, в тексте, в музыкальном же воплощении черты эстрадного стиля выражены еще не отчетливо: отчасти это связано с тем, что в республике тогда еще не было эстрадного исполнительского коллектива. Поэтому со всей остротой проблемы эстрадного стиля ставятся позже с созданием первых эстрадных ансамблей (эстрадного оркестра Узбекистана, эстрадного коллектива при Комитете по телевидению и радиовещанию, ансамблей «Наво», «Ялла» и т. д.). Фактически организация этих коллективов и стремление найти свое лицо, своеобразие исполнительской манеры во многом стимулировали интерес композиторов к этому жанру.

«Подчинить технику джаза с его непосредственно воздействующей эмоциональностью: остротой заразительного ритма, яркостью специфических оркестровых красок созданию национально-характерного образа — задача в высшей степени сложная, требующая такта, вкуса»¹. К реализации этой сложной задачи композиторы Узбекистана приступили, начав с обработки народных песен.

Первыми явились обработки Ш. Рамазанова (представителя старшего поколения): хорезмская народная песня «Эй, меҳрибоним» («Мой дорогой») и «Наманган олмасы» («Наманганские яблоки»). Они свидетельствовали о том, что ритмическая выразительность лирических, особенно лирико-игровых, танцевальных мелодий, заложенная в самой природе узбекского мелоса, разнообразие и многоплавность ритмического строения: синкопы, полиритмия, приверженность к остинато, оказались великолепной почвой для формирования стиля узбекской эстрадной музыки. Обнаруживалась и общность приемов импровизации (глицсандирование, скольжение, «протест» против жесткой температуры). Все эти черты традиционных жанров становятся при эстрадной интерпретации еще более рельефными и острыми. Это особенно ярко выступает в песне молодого композитора Э. Салихова «Қиз бола» («Девочка»).

Мелодия песни «Қиз бола» интонационно близка народному лапару «Ойижон» («Мамочка»). Однако в песне Салихова ритмический рисунок значительно обострен: более рельефной и выразительной становится синкопированность, столь свойственная узбекскому фольклору. Здесь она подчеркивается еще и ор-

кестровыми средствами. Синкопы выступают, с одной стороны, как прием, преодолевающий статику метра, с другой стороны, как средство, выявляющее своеобразие узбекского мелоса. Это своеобразие «заключается в том, что эпизодические акценты образуют непрерывную цепь при второстепенном значении акцентов метрических»¹.

Все это, включая яркое эмоциональное звучание оркестра, сообщает простой бытовой мелодии особое лукавство, задор, подчеркивает легкий, игривый характер музыки.

Несмотря на то, что композиторы Узбекистана начали осваивать своеобразную стилистику эстрадного оркестра сравнительно недавно, можно говорить уже о различных типах узбекских эстрадных песен. Однако явно преобладают лирические. Это связано с глубоким проникновением в их природу национально самобытного лиризма. Естественно, что и поиски новой стилистики особенно заметны именно в песнях любовно-лирического содержания. Эти песни, как, впрочем, и песни на другие темы, можно разделить на две категории: одни из этих песен имеют чисто фольклорную основу (прообразами служат: лапар, кошук, ялла и ашуля), в песнях второй группы национальная традиция преломляется более опосредованно и сложно, а потому и процессы обновления ритмо-интонационного, ладово-гармонического языка, фактуры и формы здесь гораздо более активны. Характерной особенностью лучших из них является интенсивное взаимодействие со стилистикой инациональных братских музыкальных культур.

Вопрос этот очень деликатен и сложен. Далеко не всякие, ставшие типичными для европейской эстрадности, обороты, стилистические приемы могут свободно сочетаться с национальными особенностями музыки других народов и выявлять потенциально заложенные в них возможности. Пассивное восприятие может привести к негативным результатам. Не все приемы оказываются одинаково органичными для разных культур. Так, например, в адрес русских композиторов высказывались упреки в чрезмерной увлеченности мелодикой декламационно-речевого типа.

Однако приемы народного узбекского песенного творчества совпали с жанровой стилистикой эстрады. В эстрадных песнях, построенных по законам жанра лапар и кошук, герой, рассказывая о своих чувствах, сомнениях, прибегает нередко к помощи какого-либо символического образа или аллегории. Чувства излагаются широко, свободно, во всем богатстве проявляемых оттенков. В связи с этим характер интонирования делается достаточно

¹ Т. Е. Соломонова. Вопросы ритма в узбекском песенном фольклоре. Автореферат, Ташкент — Ереван, 1971, с. 10.

¹ Н. С. Янов-Яновская. Поиски и находки.—«Советская музыка», 1971, № 3, с. 82.

гибким, включающим и элементы речитации (вплоть до моментов говора).

Композиторы Узбекистана часто обращаются именно к этой сфере песенного интонирования, столь близкой жанру эстрады. На ее основе созданы песни, пользующиеся большим успехом, песни, в которых мелодия образует с сопровождением единый полиритмический комплекс. Ярким примером таких песен могут служить «Ким уни?» («Кто же он?») Х. Изамова на слова Э. Рахимова, «Аяжоним, койиманг» («Не сердитесь, мамочка»), «Баҳор қушиғи» («Весенняя песня») Г. Кадырова, «Гул сотаман» («Песня цветочницы») Ш. Рамазанова и т. д.

Образный мир этих песен отличается юношеской непосредственностью восприятия, искренностью и эмоциональностью.

В текстах песен нередко присутствуют элементы сюжетности, стимулирующие использование театрально-сценических средств. Так, например, в песне «Аяжоним, койиманг» («Не сердитесь, мамочка») отчетлива сюжетная канва: влюбленная девушка просит мать, чтобы та не сердилась на нее, если она поздно возвратится домой, ведь у нее сегодня свидание... В песне «Ким уни?» («Кто же он?») — девушка хочет узнать, кто этот приглянувшийся ей незнакомец, гуляющий по саду.

Мелодика этих песен представляет собой трансформированный тип традиционного любовно-лирического кошука. Отличительные черты — синтез танцевальной ритмики с речевыми и минимально распетыми песенными интонациями. В некоторых из них наблюдается скрещивание разных жанровых черт. Они отличаются от традиционного кошука и большей масштабностью формы, а также наличием контрастности в развертывании мелодии (между четко расчлененными частями), развитым инструментальным отыгрышем. Все эти черты присутствуют и в песне «Аяжоним, койиманг» («Не сердитесь, мамочка»), которая по форме является 2-частной репризой. Процесс взаимодействия различных стилистических элементов в узбекской мелодике, направленный на выявление черт эстрадности, более рельефно выступает в любовно-лирических песнях, близких жанру ашуля. Образы традиционной ашуля (страдания от разлуки с любимой, воспевание ее красоты, муки ревности и т. д.) предстают в них в новом, современном облике.

Так, в песнях «Умид» («Надежда») Э. Салихова на слова А. Мухтара, «Кўзи хумор» («Томные глаза») Х. Изамова на слова Х. Шарипова и «Бир оқшом» («Один вечер») А. Мухамедова на слова С. Акбари герой, переживающий разлуку с любимой, пытается проникнуть в ее помыслы, мысленно продлить минуты свидания с ней, удержат в душе милый образ.

Эти песни носят несколько монологический характер. Контрастно эмоциональному состоянию самого героя в них предстают образы, возникающие лишь в его воображении. В музыкальном

воплощении это отражается в «разноплановости» интонационного развития мелодии: она носит то речитативный, то широко-распевный, (а в кульминациях даже экстатический) характер. Значение драматургического фактора приобретают и ритм и политембровое звучание оркестра. Так, контрастно с общей музыкальной тканью звучат выбиваемые ударными лейтритмы воображаемых образов. Необходимо сказать, что в состав оркестра включены все разновидности инструментов современного симфонджаза, начиная от ударной группы, кончая ионикой и струнно-щипковыми электроинструментами. Так, в песне «Умид» звонкие прозрачные тембры струнно-смычковых с ионикой противопоставляются глухим тусклым звучаниям струнно-щипковых, превращаясь в выразительный фактор «противодействующих» образов. Красочны и выразительны сольные «выступления» отдельных инструментов.

Современными жизненными чертами наделены образы традиционной ашуля и в любовно-лирических песнях И. Акбарова. Песни И. Акбарова отличаются ритмо-интонационной и структурной новизной. Так, преобладание крупного ритмического рисунка с опорностью сильных долей такта, частое «нарушение» постепенности квинто-секстовыми оборотами, свободное обращение со скачковыми интонациями вообще мы встречаем в песнях: «Раъно» (имя девушки) на слова С. Акбарова, «Қайдасан» («Где ты?») на слова Т. Тулы, «Ёр кел» («Приходи») на слова Х. Гуляма. Однако эти черты в песнях И. Акбарова сочетаются с такими свойствами традиционной мелодики, как пластичность мелодического движения, широкая распевность, постепенный подход и скачковое завоевание кульминации.

Новизной содержания, образности и интонационного языка выделяется одна из последних песен И. Акбарова на слова Х. Гуляма — «Қўш чинор» («Две чинары»). Герой песни, испытывающий счастье разделенной любви, отождествляет себя и любимую с двумя чинарами, растущими рядом. В музыке этой песни мелодические фразы с крупным ритмическим рисунком, сочетаясь с детализированными тонкими ритмическими фигурами, приобретают большую пластичность. Постепенное движение «нарушается» преимущественно квартовыми гимническими оборотами. Необычным в мелодии является и ее начало. Раскачивающаяся секундовая интонация представляет собой вершину-исток начального построения (в общем же диапазоне она расположена в докульминационной зоне). Это придает начальной интонации приподнятый и теплый характер, соответствующий светлому радостному настроению. Песня звучит широко и торжествующе.

Немаловажным фактором выразительности является насыщенность фактуры, которая складывается из параллельно движущихся горизонталей (при этом образуются сложные гармонические сочетания, элементы полиритмии):

Пример № 1.

Andantino Con moto

Fl.

Cl.

Tr.

G.

Tamb.

Archi

mp

mp

solo

8

Несколько одноплановым представляется оркестровое решение пьесы — доминирует звучание струнно-смычковых с «подкраской» ионики. Здесь еще нет сочности и красочности оркестрового колорита, столь необходимой настоящей эстрадной песне.

С самых первых шагов узбекской эстрады лирика присутствует в песнях гражданского содержания, таких, как «Узбекистан» Е. Ширяева, «Песня о Ташкенте» А. Двоскина и др. Однако эти песни еще не являются эстрадными в полном смысле слова. Скорее это были своего рода «переложения» для солиста в сопровождении эстрадного оркестра, ибо они по существу принадлежат к песням, которые можно условно назвать песнями «академического» плана. Для них отбирались тексты преимущественно величального прославляющего характера. В музыке воплощалось самое общее настроение без яркой индивидуализации эмоционального выражения. Строились они на сочетании интонационных черт узбекской традиционной и советской массовой песни, более или менее удачно реализованном. Роль оркестра была очень скромна: она сводилась в основном к поддержке ритма и «скреплению» вокальных разделов отыгрышами. Эти песни, так же как и любовно-лирические, создаются и на чисто фольклорной основе, и путем переосмысления народных элементов, воспринятых гораздо более опосредованно. Но в отличие от любовно-лирических, в песнях гражданского содержания композиторы Узбекистана больше опираются на развитые жанры народной и народно-профессиональной песенности (преимущественно на жанры ялла и ашуля), на синтез жанровых черт узбекской традиционной и общераспространенной советской массовой и эстрадной песни. Это: «Йигитлар» («Молодцы») Ш. Рамазанова на слова А. Пулата и «Боғу баҳорим улкам» («Страна моя — весенний сад») Х. Рахимова на слова У. Рашида, «Баҳор кўшиғи» («Песня весны») Г. Кадырова на слова У. Рашида, «Қутлуг айём» («Великий праздник») Х. Изамова на слова Х. Шарипова, «Қўшиғим» («Моя песня») С. Джалила на слова А. Исраилова и др.

Песня «Мирзачул ёр-ёри» («Мирзачульский ёр-ёр»)¹ Г. Кадырова на слова Шамухамедова основана на узбекской народной мелодии «Наманганские яблоки». Автор ритмически и интонационно заостряет мелодию, насыщает ее синкопированностью, меняет усюль (дает остинатную ритмическую фигуру в обращении). Это придает песне джазовый танцевальный характер.

В орбиту интонационного языка многих гражданских по содержанию песен оказываются включенными и элементы иных национальных культур, близких узбекской. Так, на сочетании ритмо-интонаций уйгурско-узбекской музыки вырастает мелодия

¹ Ёр-ёр — род свадебных песен.

песен «Олтин балдоқ» («Золотые серьги»), «Гул кишлогим» («Цветущий кишлак») Ш. Шаймордановой. Песня И. Хамраева «Дилда баҳор ўйнади» («В душе—весна»), основанная на интонациях узбекского кошука и таджикской танцевальной музыки.

Развитие тенденции претворения в эстрадном плане новых элементов музыкальной речи, сочетания разных жанровых черт, стилистических приемов и оборотов разнообразно выступает в песнях условно выделенной нами второй группы, более опосредованно воплощающих национальные черты. По мере освоения эстрадного жанра композиторы Узбекистана все настойчивее ищут пути активного обновления привычной ритмо-интонационной ладово-гармонической сферы обновления фактуры, формы. Иногда поиски ведут к неудачам, как это случилось с песней молодого композитора Г. Халикова «Ўлкамда баҳор» («В моей стране — весна»), в которой композитор, стремясь обновить тембральную палитру эстрадного оркестра, ввел хоровую партию, лишь отяжелив тем самым общее звучание.

Однако в лучших образцах подчас содержатся примечательные находки. Так, своеобразными чертами отличается песня Д. Закирова «Ерга пешвоз» («Навстречу любимой»), которая интересна своим особым колоритом: очень тонким, органичным сочетанием типично национальной по характеру мелодии с тембральной палитрой современного эстрадного оркестра.

Серьезно и глубоко преломляется традиционная для эстрады любовно-лирическая тематика в песне «Айт» («Скажи») В. Кенджаева и А. Малахова. Она отличается и развитой, интонационно напряженной вокальной партией, и очень насыщенным эмоциональным сопровождением, и, наконец, сочетанием различных стилевых особенностей (узбекского лирического мелоса, классического романса-монолога и современной эстрадной миниатюры)¹.

Стремление обновить содержание привычной эстрадной песенности элементами повествовательности наблюдается в песне Э. Каландарова на слова Х. Шарипова «Ёдимда болалигим» («Я помню детство свое»). Сочетанием импровизационно свободной кантленности с декламационной речитативностью, а также выразительностью инструментального сопровождения выделяется песня «Соғинди жон» («Душа тоскует по тебе») Э. Салихова на слова Э. Вахидова.

Подобные находки можно отметить и в песнях «Севганинг борми ҳеч» («Есть ли у тебя любимая?») Э. Салихова на слова П. Мумина, «Маҳбубга» («Любимой») И. Акбарова на слова Т. Тулы, «Лолазорга юр» («Пошли в тюльпановое поле») Б. Умиджанова, «Тошкент овози» («Голос Ташкента») А. Мухаммада.

¹ Н. Янов-Яновская. Поиски и находки, «Советская музыка». 1971, № 3, с. 83.

медова на слова Т. Тулы и ряде других. Более отчетливым проявлением эстрадности отмечены две песни этой группы. Это «Гул диёрим» («Край мой цветущий») М. Бурханова на слова Э. Вахидова и «Мангу олов» Д. Саидаминовой на слова Х. Мухаммада. Песня «Гул диёрим» начинается изящным инструментальным вступлением. В нем по аналогии с народным танцевально-игровым пением дается с самого начала задорный усуль. Элементы этого усуля воспроизводятся и в басу, напоминая дойру, и в верхних голосах, где они выступают в более дробном, синкопированном виде квари-квинтовыми «дударными» звучаниями. В среднем голосе держится органнй пункт, который, как пишет Ю. Н. Тюлин, порождает «...полуфункциональные разобщения верхнего плана движения с басом»¹. Благодаря ему возникают красочные звучания, выполняющие гармоническую и колористическую функцию. На фоне этого аккомпанемента появляется тема вступления. Простая, игровая по характеру, эта тема великолепно сочетается с усулем. Вокальная партия, вернее ее мотив-зерно, вырастает из темы вступления:

Пример № 2.

Allegro moderato con anima

Их общность особенно ярко проявляется в начале второго предложения, которое служит вариантным повторением темы вступления. Мотивы темы вместе с усулем проходят и в сопровождении. Продолжая развитие вокальной партии, они здесь вместе с тем придают единство общему звучанию. Мелодия песни представляет собой интересный сплав различных жанровых

¹ Ю. Н. Тюлин. Вопросы современной музыки. Ленинград, 1963, с. 119.

признаков. Сложная многожанровая природа этой песни сочетает в себе лаконизм структуры жанра кошук, сквозное развитие ашуля, торжественность гимна и чеканность ритма маршевых песен.

Вдохновленный красотой панорамы «Края вечного весеннего цветения — Узбекистана», герой этой песни то воспеваает свой край в гимнически приподнятых тонах, то выражает свою любовь, обращаясь к нему непосредственно и просто. Разноплановость образа героя отражается и в форме песни. Она насыщена, подобно песням жанра ашуля, сквозным развитием, протекающим путем вариантно-вариационного повтора мотива-зерна. В среднем разделе песни, где герой воспеваает величие любимого края, мелодия содержит более взволнованный, богато нюансированный и несколько патетический характер. В заключительном разделе песни музыка приобретает более простодушный игровой оттенок. Этот раздел по отношению к началу звучит как контрастный припев к запеву. Контраст этот ощущается и в ритмо-интонационном и структурном планах. Так, вначале фразы строятся на ритмически долгих выразительных интонациях, вырастающих на широких свободных оборотах. Они звучат приподнято, четко, что обуславливается квадратностью фраз (2+2), равномерно акцентной метрикой, с пульсирующими сильными долями такта. Своеобразным делает начальные мелодические фразы и незаполненность широких ходов обратным движением. Все это, однако, органически сочетается в песне с постепенностью. Особую национальную колористическую окраску сообщают песне традиционные обороты с терцовыми ходами, которые, вкрапливаясь в процесс постепенности, воспринимаются как вариант самой постепенности. Применяется и секстовый ход (вместо традиционного октавного) при достижении ауджа.

В заключительном разделе происходит как ритмо-интонационное, так и структурное дробление (что часто наблюдается в припевах многих русских советских массовых песен).

Всё это сообщает заключительному разделу песни лаконичность, большую эстрадно-маршевую четкость. Под воздействием песни М. Бурханова с многоплановостью ее музыкального образа была создана песня Н. Хасанова на слова А. Исраилова «Куйла йигирма ёшим!» («Пой, моя юность!»). Она тоже отличается новизной стиля, сочетая в себе разные пласты интонаций. Новое решение гражданской темы — в эстрадной песне предлагает Д. Сайдаминова в песне «Мангу олов» («Вечный огонь») на слова Х. Мухаммада. Эта песня о вечном огне, зажженном в маленьком городке Ак-Кургане в память о погибших за народное дело, за Родину, за будущее. Песня написана в форме монолога. Углубленный, серьезный тон монолога определил и выбор жанровой стилистики. На протяжении всей песни ощущается оригинально-преломленная траурно-торжественная маршевость. Наиболее открыто она проявляется в инструмен-

тальном вступлении с его величаво-медленным темпом, мерным 4-дольным метром, преобладанием крупных длительностей, подчеркиваемых ямбическими пунктирами, аккордовым складом:

Пример № 3.

Lento Sostenuto

The image shows a musical score for Example No. 3. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The tempo is marked 'Lento Sostenuto'. The music is in 4/4 time. The first system shows a melodic line in the treble clef with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of chords in the bass clef. The second system continues the melodic line with a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, followed by a series of chords in the bass clef. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Аккордовая вертикаль вообще играет в песне организующую и формообразующую роль, служа опорой свободно развертывающейся мелодической линии. Однако фактурный тип этих вертикалей меняется: если в I разделе — это длительные гармонические пласты, носящие эпический характер, своеобразная хоральность, то во II инструментальная партия приобретает более подвижный фактурный рисунок, в котором сочетаются и признаки маршевой поступи, и специфический прием оstinatного повторения ритмической фигуры (усуль). Как в I, так и во II разделе велико формообразующее значение гармонии, она отличается здесь автентичностью направленности.

Что касается вокальной линии, то она тоже не совсем обычна для песенного мелоса: в ней слились воедино черты патетической речевой декламации, обороты бытовых узбекских песенных жанров, свобода, раскованность оперного речитатива, приемы развертывания лирических катта ашуля, с их импровизационностью и внутренней напряженностью (Пример № 4). В песне наблюдается явная тенденция к постепенному росту эмоциональности, взволнованности и усилению «личной» нотки. Об этом свидетельствует факт постепенного темпового ускорения (*Lento sostenuto* — вступление, *con moto* — I раздел, *Andante con moto* — II раздел), а главное расположение центральной кульминации, «приберегаемой» для самого конца произведения:

Пример № 4.



Своеобразием отличается форма песни в целом, основывающаяся на сквозном развитии. Композитор, следуя за текстом, стремится ко все большему раскрытию символического содержания образа вечного огня.

Еще ярче раскрылось бы содержание песни, если бы в поток драматического развития были бы вовлечены и тонко продуманные тембральные краски эстрадного оркестра. Сейчас, к сожалению, оркестровая фактура песни несколько стереотипна и скорее идет от привычных представлений о симфонической партитуре со свойственным ей «равновесием» компонентов ткани (где роль ритма и тембра как бы отступает на второй план). Кроме того, чувствуется, что не сам автор доводил песню «до кондиции» ее оркестрового облика. Этот недостаток свойствен, к сожалению, и другим композиторам. Редко кто из работающих в жанре узбекской эстрады сам занимается разработкой фактуры и оркестровкой собственных песен. Большинство песен получают путевку в жизнь лишь «из рук» руководителей эстрадных коллективов (Е. Живаева, Э. Каландарова и др.) Естественно, что это приводит к потере индивидуального лица песен, к некоей стандартизации, нивелировке оркестрового наряда.

Продолжая разговор о песнях на гражданские темы, заметим, что в результате сильного лирического «акцента» сходными иногда оказываются музыкальные воплощения разных по содержанию тем (например, патриотической и любовно-лирической). Это особенно заметно в песнях, жанровой основой которых служит ашуля. Так, при ознакомлении с рядом песен¹ обращают на

¹ «Газли кушиқлари» («Песня о Газли»), «Еру диёрим» («Любимая отчизна»), «Ёр кел» («Приди, любимая»), «Қайдасан» («Где ты?») И. Акбарова; «Юлдузли кечалар» («Звездные ночи») М. Юсупова, «Кел» («Приди») С. Бабаева и др.

себя внимание некоторые особенности мелодики, характерные для всех них. Это обилие протяженных интонаций, широкие распевы, свободное обращение со скачковыми ходами и постепенный спуск к исходному тону, сопряжение интонаций короткой длительности с протяженной, «очищенность» ритма от орнаментики национальной мелодики (сближающей традиционную узбекскую вокальную и инструментальную музыку). Все это делает их стилистически однообразными, стереотипными, подчас вступаая в некоторое несоответствие с активной гражданственностью текста.

И это естественно, если гражданская тема сближается с лирикой, то она не должна в ней раствориться. Несомненно и другое: гражданственность может составлять внутреннее качество произведения, определяя его эмоциональный строй и стилистику.

Завершая разговор об эстрадной песне, еще раз подчеркнем, что жанр этот постепенно мужает и крепнет, приобретая все большую идейно-эмоциональную насыщенность. Разнообразной становится его тематика, жанровые и стилевые признаки. Постепенно проявляются и индивидуальные композиторские почерки.

Но вместе с тем приходится отметить и тот факт, что настоящих творческих удач ещё очень мало. В музыке большей части песен отражается обычно лишь самое общее эмоциональное состояние героя (без особой детализации). Поэтому некоторые образцы (такие, как «Богларим» М. Ашрафи на слова Э. Ахуновой, «Кел» С. Бабаева на слова Миртемира) строятся на тех же интонациях, на основе которых обычно создаются песни иных, более «академических» жанров, т. е. в них подчас отсутствует необходимый отпечаток эстрадности. А это в свою очередь снижает активность их вовлечения в орбиту средств массовой коммуникации и массового обращения. Тем не менее одним из условий активности эстрадно-лирической песни, как отмечает Л. Генина, как раз и является то, что она должна опираться «на открыто-бытовые жанрово интонационные комплексы»¹.

Думается, что показ более тонких детализированных, характерно-индивидуальных эмоциональных состояний, конкретных, живых движений человеческой души — всё это стимулировало бы поиски новых эстрадно-выразительных средств, стилистических приемов, обусловило бы вовлечение в музыкально-драматическое развитие всех элементов вокального и оркестрового звучаний. К сожалению, в эстрадных песнях композиторов Узбекистана недостаточно ещё выявляются

¹ Л. Генина. «Я гляжу ей вслед...» — «Советская музыка, 1972, № 4, с. 14.

выразительные потенции, заложенные в природе самой узбекской мелодики и народно-исполнительской практики.

Это — полиритмия, политембровость, острота и богатство ударных ритмов (да и возможности ударных инструментов вообще), тонкость, переливчатость ладовых структур, некоторые приёмы вокального и инструментального исполнительства и т. д. Разгадать, выявить эти потенциальные возможности, органически претворить их в новых эстрадных песнях, такая перспектива влечёт к эстрадно-песенному творчеству представителей почти всех поколений композиторов республики. И это, конечно, не может не дать положительных результатов.

С. А. Закржевская

НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ГАРМОНИИ В СОЧИНЕНИЯХ МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Узбекская музыка сегодня характеризуется целеустремленными поисками многоголосных средств, способных обогатить гармоническую палитру композиторов республики. С этой точки зрения бесспорный интерес вызывает творчество молодых художников. Опираясь на опыт мастеров старшего и среднего поколений, они развивают его, ищут новые пути, заботясь о соответствии своего музыкального языка духу народности и современности.

Во многих сочинениях недавних выпускников Ташкентской консерватории отчетливо ощущается возросшая роль красочного начала. Многие привлекаемые ими гармонические средства носят фонический характер, используемый в выразительных и формообразующих целях. В данной статье будут рассмотрены отдельные вопросы ладомелодического колорита и фони́зма аккордов на примере двух сочинений симфонии «Наво» М. Махмудова и концерта для фортепиано с оркестром Р. Абдуллаева¹.

К трактовке ладогармонических средств в красочном плане располагает сама первооснова произведений — мелодический тематизм, народно-песенный или оригинальный, организованный на натурально-ладовой основе. Значительный этап становления композиторской школы в Узбекистане связан с тем типом многоголосного письма, которое сложилось на основе общих принципов широко трактуемой мажоро-минорной системы. Под влиянием мелодических ладов узбекской музыки последние облеклись в своеобразную форму, что повлекло за собой интенсификацию фонического начала в противовес функциональному. Красочность гармонии реализуется преж-

¹ Оба сочинения были написаны как дипломные работы. М. Махмудов закончил Ташкентскую государственную консерваторию в 1971 г. по классу Ф. М. Янов-Яновского, Р. Абдуллаев — в 1972 г. по классу Б. Ф. Гиенко.

де всего на почве одноименных и параллельных ладовых систем и проявляется в сопоставлении аккордов и в наложении их. В гармоническом движении она связывается с усилением роли терцовых и секундовых связей аккордов в противоположность кварто-квинтовым. Другой аспект красочности ассоциируется с органичными пунктами и комплексным движением голосов. Поскольку и по сей день трансформированные закономерности мажоро-минорного мышления имеют существенное значение для творчества композиторов республики, сохраняется порождаемый их действием специфический колорит.

Но одновременно обнаруживает себя красочность иного порядка. Общеизвестен факт огромного значения полифонического начала в современной музыке. Активная полифонизация отличает и различные жанры узбекской музыки на нынешнем этапе. Конкретные результаты ее представлены полифонической тканью или полифонизированной тем или иным способом фактурой, где вертикаль не довлеет, но сохраняет опорные позиции. Такие условия особенно благоприятны для выявления и заострения характерного свойства мелодики многих сочинений — переливчатости ладовых красок. При этом действует тот же принцип, что и ранее — сопоставление, но на другой, мелодической основе. Сопоставляются отдельные участки одноименных ладов в разных голосах, что более эффектно и динамично, нежели сопоставление аккордов разных ладов.

Ниже приводится фрагмент из концерта Р. Абдуллаева, гомофонный в своей основе:

Пример № 1.

Allegro molto

В нем четко дифференцированы функции голосов: один — мелодический — ведущий, остальные аккомпанируют, создавая рельефный и многоплановый фон. Фон — это и динамичный усиль; и звонкие, а иногда сухие и колющие аккорды, вместе образующие остинато; и, наконец, рождающийся из сопровождения контрапунктический голос, зависимый от главного в ритмическом и интонационном отношениях. В сопровождении на протяжении всего построения акцентируется тоника, выступающая в разных структурных вариантах. Настойчивое выделение ее имеет определенный смысл: в обстановке тональной ясности и остинатности отчетливо слышатся все ладовые нюансы, все неожиданные повороты в мелодии и контрапунктирующем голосе. Извлеченная из многоголосного целого мелодия (опорные тоны: ре, ля и соль) воспринималась бы в ионийско-миксолидийском ладу, но контрапунктирующий голос, как бы подсвечивая ее, вносит коррективы. Солнечный мажорный колорит начала слегка омрачается подголоском «с и-бемоль — до-диез-ре-ми», вносящим черты гармонического мажора. В такте 4 мелькает до-бемоль, настраивающий слух на миксолидийскую «волну», но имитация в контрапунктирующем голосе мгновенно стирает это ощущение, утверждая ненадолго эолийский лад, сменяющийся ионийским и миксолидийским. Процесс ладовой перекраски продолжается и далее, краски то блекнут, то вновь вспыхивают. Игра ладовых красок и связанная с нею яркость, броскость как нельзя более отвечают требованиям жанра. В рассматриваемом случае, когда функциональное начало почти

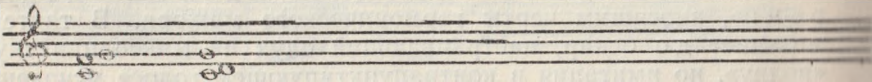
бездействует, чёткая направленность ладомелодических изменений, обеспечивающая высокий уровень фонизма (в широком смысле), становится важнейшим выразительным и процессуально-динамическим фактором¹.

Другой род красочности возникает как следствие обращения к приёмам письма, частично или полностью порывающего с ранее сложившимися гармоническими принципами. Речь идет, в частности, об использовании созвучий, обладающих высокой степенью фонизма нетерцового типа и вызванном этим отказе от традиционных приемов гармонии.

Нетерцовые аккорды имеют свою историю в узбекской музыке. С «бестерцовостью» был связан начальный этап освоения многоголосия в Узбекистане. В первых опытах гармонизации и сочинениях 20—начала 30-х гг. В. А. Успенский, стоявший у истоков современной узбекской профессиональной музыки, предпочитает созвучия кварты и квинты. И те, и другие композитор «открывает» в одноголосной мелодии: они являются вертикальной проекцией ее ладового остова². Используя подобные звуко сочетания вместо трезвучий на первой и пятой ступенях лада, Успенский стремится не только передать определенный колорит, но и исключить противоречие между горизонталью и вертикалью. Созвучия кварты, и в особенности квинты, сохраняют свое значение в качестве гармонического фона и в настоящее время. Будучи нейтральным в ладовом плане, такой фон не сковывает мелодию, не мешает ее свободному течению. Он появляется, например, и в симфонии Махмудова.

Возвращаясь к истории аккордики в узбекской музыке, отметим, что в музыкальной драме «Фархад и Ширин» (середина 30-х гг.) Успенский отказывается от нетерцовых созвучий и применяет, хотя и осторожно, трезвучия и септаккорды. Начиная с этого времени, аккорды терцового строения на длительный период становятся основными в музыке композиторов республики. Вместе с появлением терцовой вертикали вступают в свои права закономерности функциональной гармонии, известным образом трансформировавшиеся на почве натуральных ладов. Даже эпизодически применяемые кварто-квинтовые аккорды типа:

Пример № 2.



¹ Т. е. действует сформулированный Л. Мазелем принцип совмещения функций.

² См.: в частности, «Узбекский вокализ» Успенского.

имеют определенное функциональное обличье — тоники или доминанты.

Когда Успенский приступил к обработке народных мелодий, в мировой музыкальной практике уже сложились два различных, но одинаково закономерных подхода к решению проблемы гармонизации мелодии в натуральных ладах¹. Первый, открывшийся в основных чертах во второй половине XIX века, — это путь натурально-ладовой гармонии, которая базировалась на терцовых созвучиях. Второй подход, возникший в XX веке, — это отказ от терцовой модели, поиски принципиально иных типов структур и способов организации многоголосного целого. Успенский в конечном итоге выбрал путь натурально-ладовой гармонии, ассоциирующийся с именами Балакирева, Римского-Корсакова, Лядова, Грига. Трудно ответить на вопрос, чем он руководствовался. Можно лишь предполагать, что определенное значение имел ряд обстоятельств, таких, как: полученное музыкальное образование, собственный композиторский опыт, симпатии и, очевидно, самое главное, известная апробированность пути, освещенного именами замечательных мастеров, опирающегося на теоретический фундамент². Нелишне, кроме того, вспомнить, что творческий опыт композиторов, представлявших второй подход, в частности, Стравинского, не был тогда еще достаточно осмыслен.

В узбекской музыке этот второй подход дает о себе знать на рубеже 60—70-х гг. И здесь огромную роль сыграла характерная тенденция современной музыки: поиски приемов, способов, обеспечивающих органическое единство музыкальной ткани. В сочинениях композиторов, связанных с фольклором, это единство реализуется как отражение в вертикали наиболее заметных моментов горизонтали. К ним относятся типичные интонационные обороты и звуковысотные отношения, откритализовавшиеся в виде ладового остова, составленного из опорных тонов. Проецируясь на вертикаль, они порождают новые гармонические структуры³, прежде всего кварто-квинтовые, поскольку ладовый костяк большинства мелодий разных народов образуют эти интервалы. Одновременное сочетание кварты и квинты, двух и более кварт и квинт в основном виде и обращениях дает диссонирующий гармонический комплекс. В утверждении подобных комплексов в качестве полноправных представителей вертикали

¹ Ю. Кон. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов. — В сб.: Музыка и жизнь, вып. 2. Л.—М., «Советский композитор», 1973.

² Этим теоретическим фундаментом было учение о гармонии мажора и минора. С соответствующими коррективами его можно было использовать в процессе воспитания композиторов, что было очень важно.

³ В данной статье они фигурируют под разными названиями (аккорд, созвучие, комплекс, сочетание), используемыми для обозначения одного явления.

огромную роль сыграло свободное применение диссонансов¹. «Если в прошлом диссонанс требовал разрешения в консонанс, в большое или малое трезвучие, то в музыке нашего столетия более напряженное, более плотное созвучие нередко разрешается в диссонансирующее, но менее плотное. Вместо прежних конструктивных моделей господствуют фонические модели, включающие самые разнообразные диссонансы»².

Диссонансирующие гармонические комплексы, обладающие высокой степенью красочности, довольно широко применяются в ряде сочинений композиторов республики. Они преобладают в концерте Абдуллаева, становятся основным представителем вертикали в симфонии Махмудова.

Все наблюдаемые гармонические образования со структурной точки зрения являются кварто-квинтовыми. Они включают от двух до семи тонов, расположенных по квинтам или квартам. Следует, однако, заметить, что квартовость или квинтовость едва ли есть результат сознательно используемого в аккордообразовании нового структурного принципа — кварто-квинтового вместо терцового³. Это следствие, как уже указывалось, иного подхода к взаимоотношениям горизонтали и вертикали, когда горизонталь, т. е. мелодия, поставляет строительный материал вертикали. Возникшую таким путем гармонию назовем, пользуясь термином Холопова, тематической⁴. Связь может быть обобщенной, если в вертикали отражается ладовый остов в виде квинты или трихорда в квинте, или более конкретной, если присутствуют четыре или семь звуков мелодии.

В формировании наиболее распространенной категории созвучий из трех — пяти тонов действует своего рода правило: не включать в комплекс третью ступень лада, обычно неустойчивую в ладах узбекской музыки⁵. Таким образом, комплекс из трех тонов составляется из I, II и V ступеней или I, IV и V (трихорды в квинте); из четырех — I, II, IV, V (два сцепленных общим тоном трихорда в квинте), из пяти — I, II, IV, V, VII ступеней мелодии натурально-ладового наклонения⁶.

¹ Новая трактовка диссонанса относится Ю. Холоповым к числу трех важнейших закономерностей современной гармонии. — См.: Ю. Холопов. Очерки современной гармонии. М., «Музыка», 1974, с. 24.

² Ю. Кон. Назв. статья, с. 145.

³ Своеобразные фонические и ладообразующие качества кварты и квинты в узбекской музыке осознаны очень давно и слушателями и авторами, доказательством чего служат типичные в дутарных и домбровых пьесах последования кварт и квинт, а также кварто-квинтовая координация опорных тонов мелодии.

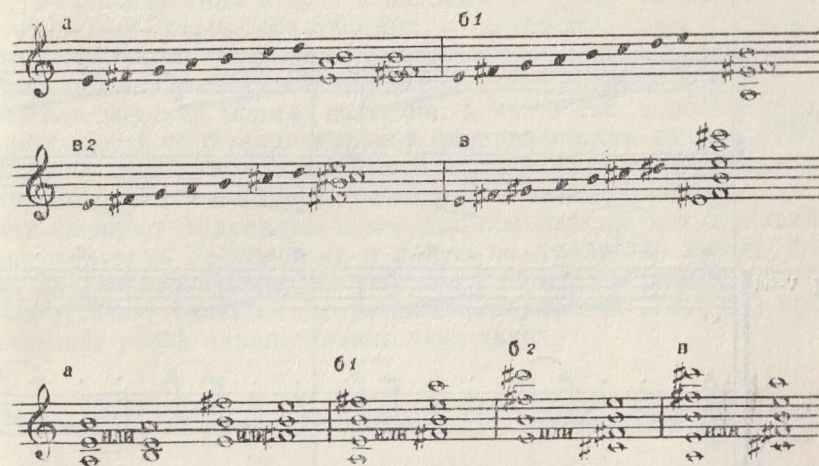
⁴ Правда, Холопов привлекает это определение для вертикали, в которую свертываются все звуки мелодии.

⁵ Вероятность услышать ее в аккорде снижается в зависимости от увеличения числа звуков в нем.

⁶ Мелодика рассматриваемых сочинений покоится исключительно на натурально-ладовой основе.

Известно, что ступени натуральных ладов координируются в кварто-квинтовом порядке. Поэтому тоны всех привлекаемых созвучий располагаются по квинтам или квартам:

Пример № 3.



В итоге различных сочетаний тонов, прибегая к обращению аккордов и располагая их тесно и широко, можно получить множество различных модификаций. Воспользовавшись формулой, подсчитаем, что комбинация из 3 звуков даст 6 комплексов, из 4 — 24, из 5 — 120 и т. д.

Среди большого числа созвучий, использованных в двух сочинениях, удалось обнаружить лишь два, тона которых расположены по квинтам и квартам. Явно предпочитают варианты, в которых соседние тоны образуют интервалы секунды кварты и квинты.

Созвучия излагаются в аккордовой фактуре, отвечающей в зависимости от плотности различным условиям. Созвучия аккордового склада могут образовывать мягкий диссонансирующий фон — аккомпанемент или, напротив, вязкий, насыщенный звуковой массив в кульминациях.

Аккордовая фактура нередко преобразуется на основе фигурации. Обычно в таких случаях у группы инструментов звучит весь комплекс — опора, другой же части — струнным или деревянным, иногда тем и другим вместе поручается фигурация. Выполняется она по тонам комплекса, образующим чаще всего трихорды в квинте (сцепленные трихорды). Причем, звуки интонируются разными инструментами в разном порядке. Услышать каждую из линий трудно, они сливаются в общий пульсирующий красочный фон.

Пример № 4.

Presto

ff

8

arco

ff

Несомненно, что фигурации в определенных условиях способны «заслонить» опору, нивелировать звуковысотное начало, решительно противопоставив ему фоническое, тембровое. Подобные фрагменты партитуры симфонии напоминают о приемах Стравинского в некоторых номерах «Петрушки».

Они очень удачно используются молодым автором. Сошлюсь, например, на начало второй части, где внимание слушателя сразу приковывается к грациозной танцевальной мелодии, а все сопровождение воспринимается как красочный фон, который живет, дышит, вместе с мелодией создает атмосферу праздничного веселья.

Различные типы кварто-квинтовых созвучий обладают теми или иными формообразующими и выразительными возможностями. И у авторов по отношению к ним существует избирательный подход. Правда, он обнаруживает себя скорее как тенденция, нежели жесткая норма: созвучия, в частности, используются в зависимости от функциональной направленности того или иного раздела музыкальной формы. Для экспонирования, например, предпочитают варианты, помещенные ниже. Самой простой из них (концерт Абдуллаева), нередко появлявшийся в сочинениях композитора Узбекистана и ранее, по традиции может быть определен как аккорд без терцового тона. Следующий (симфония «Наво») является его усложнением, третий (концерт) представляет собой напластование двух квинт.

Пример № 5.

Allegro molto

f

Andante

p

pp

Allegro molto

Three staves of music in 8/8 time, marked 'Allegro molto' and 'p'. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. The middle and bottom staves have treble and bass clefs respectively. The music consists of rhythmic patterns with some accidentals.

Все они выступают в роли гармонической тоники, не будучи устойчивыми в одинаковой мере. Бесспорно устойчивы первый (концерт Абдуллаева) и второй (симфония «Наво» Махмудова) типы. Важнейшим фактором устойчивости второго и третьего выступает временной момент, их опора на квинту, а также совпадение нижнего (чаще) или верхнего звуков квинты с устоем или одним из устоев мелодии. Бас обычно излагается крупными длительностями.

Четырех — и пятизвучные аккорды используются в симфонии «Наво» обычно в разделах, развивающих материал, в функции неустойчивых. В связи с господством в симфонии мелодического начала особое значение приобретают остинатные гармонии. Сама по себе остинатность в определенных обстоятельствах способна создать устойчивость. Здесь же сочетаются постоянство и изменчивость. Изменчивость, выступая в облике басового голоса, шагающего по аккордовым тонам, способствует их неустойчивости.

В создании неустойчивости басу принадлежит важнейшая роль. Один и тот же гармонический комплекс может быть устойчивым, если наличествуют указанные выше признаки, и неустойчивым, если даже соблюдаются все, кроме одного: бас не согласуется с устоями мелодии.

Сравним два примера (приводится упрощенный фактурный вариант из симфонии «Наво» в переложении автора статьи):

Пример № 6.

Two systems of musical notation. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Cornet (Corn), Arpa (Arpa), Violin (V-c), and Cello/Double Bass (C-b). The second system includes Cornet (Corn) and Piano. The tempo is marked 'Allegro' and dynamics include 'ff'. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

В том и другом случаях гармонический комплекс составляют I, IV и V ступени мелодии (за тонику принимается первый звук). Но в первом примере бас совпадает с устоем мелодии, а во втором — нет. Все построение расценивается как неустойчивое. Рассогласование порождает специфическую ладотональную перестройку мелодии: в ней ощущается лидийский колорит. Так своеобразно воплощается принцип различного ладотонального прочтения тем, родившийся на почве функциональной гармонии в творчестве композиторов, тесно связанных с народными истоками.

В симфонии есть еще несколько любопытных примеров функционального уточнения или переосмысления многозвучных аккордов. Гармонический комплекс из обобщенно-неустойчивого может превратиться в конкретно-неустойчивый: обрести доми-

нантовые черты, если мелодическая каденция сопровождается квартовым ходом баса от V к I ступени. Срабатывает сложившийся в восприятии на основе функциональной гармонии стереотип. Переосмысление наступает, если после тонической гармонии на фоне того же аккорда делается аналогичный шаг, совпадающий с мелодической каденцией:

Пример № 7.

The musical score for Example No. 7 is divided into two sections: **Presto** and **Allegro**.
Presto section: Features three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line marked *ff* and a measure number '8' above it. The middle staff is a treble clef with a chordal accompaniment marked *ff* and the instruction *tutti* to its left. The bottom staff is a bass clef with a chordal accompaniment.
Allegro section: Features five staves. The top two staves are for Flute (Fl.) and Oboe (Ob.), with a melodic line. The middle staff is for Cor Anglais (Corn). The bottom two staves are for Violin (V-c) and Cello/Double Bass (C-b), with a melodic line. The bottom staff has dynamic markings *p* and *f*.

Шести и семизвучные конструкции привлекаются автором на драматургически важных участках формы: первый же аккорд

симфонии включает 6 звуков, на семизвучных строится ряд кульминаций. Причем, в двух случаях не тема свертывается в аккорд, а аккорд по своему звуковому составу превосходит мелодию.

Все семь звуков диатоники могут участвовать в сопровождении темы, образуя своеобразные фигурации. В одном из фрагментов третьей части симфонии звуковая плотность фона (в смысле числа звуков) — немаловажный фактор, обеспечивающий насыщенность, напряженность темы. Мелодию ведут скрипки, труба, флейты и английский рожок. Ее поддерживают вертикальные колонны-аккорды у тромбонов, тубы и фигурации у вторых скрипок, альтов и виолончелей. При совпадении аккордов меди с фигурацией у струнных звучат семь разных тонов, рассредоточенных по разным регистрам.

В условиях функциональной гармонии аккорды следовали один за другим в соответствии с гармонической логикой. Вследствие нарушения логики, нарушения сложившихся стереотипов на первый план выступали фонические свойства аккордов. В симфонии «Наво» аккордовая вертикаль целиком определяется горизонталью, движение аккордов, смены их зависят не от функциональных связей в привычном мажоро-минорном понимании, а подчиняются прежде всего логике мелодического разрывания. Та или иная мелодия излагается на фоне довольно длительно выдерживаемого оstinатного созвучия. Высотное перемещение её или появление новой темы — это те условия, которые диктуют возникновение нового комплекса в сопровождении, избираемого в соответствии с ладовой структурой мелодии. Ясно, что в этих обстоятельствах красочность созвучий, и без того обладающих высокой степенью фонизма в сравнении с терцовыми, возрастает.

Еще один своеобразный аспект красочности ассоциируется с дублировкой голосов специфическим явлением параллельного (комплексного) движения голосов, так называемой «многоголосной мелодии». Она находит благодатную почву в творчестве композиторов Узбекистана потому, что своеобразные прецеденты ее содержатся в инструментальной музыке для дутара и домбры. Комплексное движение — давно отстоявшийся прием в практике композиторов нашей республики. В двух рассматриваемых сочинениях, он, однако, связывается с некоторыми новыми нюансами, но по-прежнему акцентирует национальный колорит музыки.

Очевидно, по аналогии с народным искусством в композиторском творчестве чаще других встречались образцы мелодии с утолщением мелодии в квинту или кварту, реже имела место дублировка аккордами терцовой структуры.

В соответствии с другим типом аккордики распространяются и иные варианты дублировки. Приведем два достаточно типичных примера из концерта Абдуллаева:

Пример № 8.

Кроме того, дублированный голос, как видно из примеров, включается в музыкальную ткань на правах одного из голосов — ведущего или дополнительного. А это означает, что внимание распределяется по нескольким линиям. И если ранее многоголосная мелодия нередко составляла единственное содержание музыкальной ткани и потому воспринималась как специфически гармонизованная, то теперь она слышится как темброво-окрашенная.

Появляясь в новых условиях, старые приемы обретают и новый смысл. В этой связи нельзя не упомянуть о квартетной дублировке мелодии, примененной Махмудовым в необычных условиях:

Пример № 9.

Вступительные такты третьей части симфонии «Наво» содержат два голоса: верхний — ведущий, нижний — его обращение. Каждый из них утолщен в кварту, движутся они синхронно, в медленном темпе, отчего ясно прослушиваются созвучия из кварт,

кварт и секунд¹. Прием как будто бы несложный, но выразительный, эффект необыкновенный! Ранее он использовался в первой части, где фактура была трех, а потом четырехголосной, и слух не оценил его.

В данной статье изложены наблюдения и мысли автора по поводу отдельных, но очень симптоматичных событий, протекающих в одной из сфер музыкального языка композиторов республики — гармонии. Для многих композиторов гармония была камнем преткновения, а потому в определенной степени служила и мерилom профессиональной культуры авторов. Молодые узбекские композиторы решительно раздвигают диапазон ранее использовавшихся в узбекской музыке многоголосных средств. Обращение к опыту замечательных художников современности открыло перед ними новые творческие перспективы, способствовало овладению профессиональной культурой и на этой основе — успешному решению творческих задач. Отмеченные выше новации чрезвычайно показательны с разных точек зрения. Прежде всего молодые композиторы демонстрируют художнически смелое обращение с народным мелосом. Для них народная мелодия не только святыня, бережно хранимая и почитаемая, но живой творческий организм, который будит мысль, заставляет искать, сообразуясь с его природой. Верность мелодическому началу — это прекрасная традиция узбекской музыки. Освещенные мелодией те или иные приемы, хотя и слышанные ранее, воспринимаются по-иному, как очень «свежие», органично увязанные со стилистикой мелоса.

В узбекской современной музыке уже сегодня существуют определенные традиции. Важно, что молодые композиторы, впитывая современные веяния, утверждая новые принципы гармонического мышления, сохраняют преемственность, по-своему преломляют опыт представителей старшего и среднего поколений композиторов Узбекистана.

¹ По идее этот прием несколько напоминает принцип противопоставления, характерный для Бартока.— См.: Л. В. Александрова. О значении квартетной гармонии в сочинениях Бартока.— В кн.: Новосибирская государственная консерватория. Научно-методические записки. Вып. V, Новосибирск, 1970.

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Читатель, вероятно, обратил внимание на стремление авторского коллектива к «оперативности»: не случайно в оглавлении статей мелькают слова «новое», «новые», названия недавно созданных произведений, только формирующихся жанров. В этом, пожалуй, основное отличие сборника от упоминавшейся в предисловии «Истории узбекской советской музыки», в которой (что вполне естественно) сильно ретроспективное начало, желание «остановиться, оглянуться», подытожить путь, пройденный за 50 лет Советской власти. Словом, если двухтомник обращен в прошлое, к явлениям, уже отстоявшимся, «апробированным» жизнью, то настоящая книга посвящена сегодняшнему дню, тенденциям, порой только намечающимся, не успевшим сформироваться, окрепнуть.

И все же многие интересные события остались «за бортом». Так, когда уже сборник был составлен, прошел IV Юбилейный пленум Союза композиторов Узбекистана, организованный в честь 50-летия образования УзССР (ноябрь—декабрь 1974 года). Пленум обнаружил новые примечательные тенденции в узбекской музыке, в частности, наметились существенные сдвиги в области оперы и камерного ансамбля, жанров, не представленных в сборнике. И вдруг, словно опровергая мнение об определенном спаде, заторможенности в их развитии, пленум выплеснул на театральные и концертные подмостки две новых оперы (причем обе на современную тематику), ряд новых камерно-ансамблевых сочинений.

Особого внимания заслуживают оперные премьеры двух молодых авторов: «Бессмертие» У. Мусаева (либретто Э. Рахима) и «Дуэль» Н. Закирова (либретто Э. Ахуновой). Они по-разному интересны. Если в опере Мусаева возрождается традиционная линия узбекской оперы — историко-революционная линия, идущая от «Бурана», «Гульсары», «Хамзы», то произведение Закирова намечает перспективы овладения новой оперно-жанровой разновидностью — лирико-психологической. Но и в том, и в другом случае можно говорить о свежести прочтения оперного жанра. В отличие от опер-предшественниц, в которых историко-революционная тема решалась на музыкальном материале, опирающемся в основном на подлинный народно-песенный мелос (отсюда песенность как качество мелодического мышления), в опере Мусаева эстетическая природа тематизма иная: будучи оригинальным, авторским, он оперно-ариозен по самому своему существу. Важно, что при этом во всей ткани оперы (даже в речитативах) сохраняется ровность национальной окраски, присутствие живой естественной интонации. Автор хорошо чувствует драматургию, понимает важность контраста как движущей силы в развитии действия, умело пользуется приемами символики, роль которой в опере велика. (Таковы, например, сцены клятвы комсомольцев, сожжения паранджи, финальная сце-

на у монумента, олицетворяющего память о погибших героях; именно в таком символическом плане воспринимаются и «цитаты» революционных песен, (в частности Интернационала). Можно указать и на другие интересные моменты оперы «Бессмертие»: насыщенность оркестровой ткани, выразительность полифонических фрагментов, драматургически осмысленное использование соло узбекского народного инструмента (танбура), стремление выйти за пределы традиционной лирики, особенно заметное в вокальных номерах.

Опера Н. Закирова «Дуэль» привлекает прежде всего новизной своего драматургического замысла и жанрового профиля. В ней выявляются две взаимосвязанные тенденции: попытка создания нового для узбекской музыки жанра лирико-психологической оперы и стремление к камерности. Впервые объектом узбекского оперного композитора становятся не революционные события, не историческая личность, не легенда, не проблема строительства новой советской жизни, а личная драма трех молодых людей, история их сложных взаимоотношений, трудной любви. Словом, на первом плане — психологические переживания героев, но переживания, за которыми стоят большие нравственные, социально значимые проблемы. И как закономерное следствие психологически углубленного сюжета — камерность, которая проявляется и в лаконизме общей формы (всего один акт), и в ограниченном круге действующих лиц (три основных персонажа и хор комментаторов), и, наконец, в характере самой оркестровой фактуры, достаточно тонкой, интеллектуализированной, складывающейся из линейных пластов.

Есть, разумеется, в этих операх и недостатки. Можно упрекнуть У. Мусаева в некоторой стилистической неровности танцевальных эпизодов (укажем, например, на томно-экзотический «дворцовый» женский танец в IV картине, вызывающий совершенно чуждые ассоциации), в статичности II акта. В опере Н. Закирова присутствует некоторая прямолинейность в поляризации «противоположных» мужских образов (один — сугубый прагматик, другой — мечтатель-романтик, дуэль — это психологический поединок между ними). И все же обе оперы свидетельствуют об обнадеживающих перспективах в развитии узбекской оперной культуры.

Концерты пленума обнаружили и некоторое оживление в области камерно-инструментальной музыки. К новинкам фортепианного жанра, уже знакомым нам по статье В. А. Головиной, можно добавить «Рубай» Б. Ф. Гиенко — тонкие изящные пьесы, контрастно воплощающие образы восточной классической поэзии. Здесь примечательны и сам факт обращения к этому виду национального поэтического наследия, и попытка найти адекватную форму в музыке.

Интересны и гиенковские Обработки узбекских народных мелодий для струнного квартета. Этот четырехчастный цикл, в яркой концертной манере отражающий разнообразие песенно-танцевального народного мелоса, свидетельствует о перспективности, жизнеспособности жанра обработок и в сегодняшней музыке.

Необходимо указать и на стремление композиторов выйти за пределы жанрово-бытовой тематики в сферу обобщенного инструментализма. Показательна в этом отношении, например, «Сюита для струнного квартета» С. Джалила с симптоматичным названием частей: Прелюдия. Танец. Ноктюрн. Рондо. Но при ценности самой тенденции, правильности избранного стилистического ориентира (камерное творчество русских классиков, в частности А. Бородина, чье воздействие несомненно) в музыке сюиты еще ощутимы следы «непреодоленной» песенности.

Появилась в самое последнее время и такая разновидность камерного жанра, как цикл для голоса и инструментального ансамбля. Назовем исполняющиеся в концертах пленума «Элегии» для сопрано и семи инструментов Ф. Янов-Яновского. Это произведение, представляющее собой цикл из пяти изящных, филигранно выписанных миниатюр, примечательно стремлением воплотить в музыке хрупкие и нежные образы современной японской поэтессы Сумако Фукао (из цикла «Времена года»).

Проанализировать новейшие сочинения композиторов Узбекистана — задача будущих исследований. Мы же только попытались зафиксировать сам факт их

появления, без чего картина современного композиторского творчества республики была бы, на наш взгляд, неполной. Поэтому, собственно, и возникла идея данного послесловия как своего рода мостика между сегодняшним и завтрашним днем композиторской и музыковедческой практики Узбекистана.

От составителя

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Содержание

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя.	3
Т. С. Выго. Узбекское музыковедение на современном этапе.	5
Н. С. Янов-Яновская. Основные тенденции развития симфонической музыки.	17
Н. А. Кадырова. О третьей симфонии М. Таджиева	52
В. А. Головина. Новое в фортепианной музыке.	74
М. А. Розенберг. Поэма «По страницам «Хамсы» Икрама Акбарова.	89
(К проблеме становления жанра хоровой вокально-симфонической поэмы в Узбекистане)	
Ч. Р. Насырова. Новые произведения Муталы Бурханова.	105
С. В. Вахидов. Эстрадная песня.	123
С. А. Закржевская. Некоторые черты гармонии в сочинениях молодых композиторов Узбекистана.	139
Послесловие.	154

УЗБЕКСКАЯ МУЗЫКА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Сборник статей

Редактор Н. Авдеева.
Художник Т. Редкина.
Худ. редактор М. Рейх.
Технический редактор Э. Сандов.
Корректоры Л. Лебедева, Е. Лазарюк.

Сдано в набор 9/XII-75 г. Подписано в печать 3/V-76 г. Формат 60×90¹/₁₆. Печ. л. 10,0.
Уч.-изд. л. 9,96. Тираж 1500. Р.10355.
Издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма. Ташкент, Навои, 30.
Договор № 76—75.

Отпечатано в типографии № 2 Государственного комитета Совета Министров по делам издательств, полиграфии и книжной торговли на бумаге № 1. г. Янгйуль, ул. Самаркандская, 44. Зак. № 30. Цена 1 р. 12 к.

78C2
У—34

Узбекская музыка на современном этапе. Сборник статей. [Ред. сост. Н. С. Янов-Яновская]. Т., Изд-во литературы и искусства, 1977. 160 с. с нот.

Сборник посвящен проблемам современной узбекской музыки. Он содержит статьи, освещающие состояние музыкознания, отдельных жанров музыкального творчества: симфонического, вокально-симфонического, фортепианного, хорового, песенного, вопросы гармонического мышления композиторов Узбекистана.

78C2 (C52)

У $\frac{90\ 104-60}{352\ (06)-77}$ 150—77