

Создадим

МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАЦИОНАЛЬНОЕ ПО ФОРМЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЕ ПО СОДЕРЖАНИЮ



ОЧЕРКИ МУЗЫКАЛЬНОГО СТРОИТЕЛЬСТВА НАЦИОНАЛЬНЫХ РЕСПУБЛИК

Е. Романовская

Музыка в Узбекистане¹

Музыкальная культура Узбекистана принадлежит к культурам, имеющим глубокие традиции. «В отличие от других присоединенных к России мусульманских областей, особенно Приволжья и Западной Сибири, в Средней Азии в состав России вошли области, где мусульманская культура достигла высокой степени развития задолго до принятия русским народом христианства и где население в эпоху принятия им ислама уже имело за собой

продолжительный период культурной жизни».² Географическое положение Узбекистана, находящегося в центре Средней Азии, с давних пор сделало эту страну местом скрещения и воздействия различных культур: Греции (с IV в. до нашей эры), Китая (со II в. до нашей эры) и Индии (со II в. до нашей эры); Туркестан очутился как-раз на великом торговом пути между Ближним и Дальним Востоком.³ Позднее, когда начался один из блестящих периодов истории Персии, когда она сосредото-

¹ Настоящая статья о музыкальном творчестве Узбекистана является до некоторой степени кратким историческим обзором. Нельзя говорить о современной музыке узбеков, не касаясь ее исторического прошлого. Поэтому я считаю необходимым первую часть статьи посвятить музыке устной традиции, а вторую — музыке после Октября. Е.Р.

² В. В. Бартольд — «История культурной жизни Туркестана», стр. 1.

³ «Фергана была первой после Индии страной, оказавшей влияние на культурную жизнь Китая» (там же, стр. 6).

чила в своих руках торговлю между Китаем и Европой, — в бассейнах Сыр-Дарьи, Зеравшана, Мургаба расцветает городская культура, вырастают крупные центры — Мерв и Самарканд. Следующий период в истории культуры Средней Азии — вторжение арабов (в VII в.), принесших свою религию, свою науку, свою музыкальную культуру. Эта музыкальная культура, которая «всегда омолаживалась за счет кочевой музыки туземцев»¹, оказалась такой мощной и жизнеспособной, что почти на полтора тысячелетия закрепила свои позиции. В дальнейшем (в XII в.) ее обновили монголы, пришедшие с Востока. Формы музыкального искусства персидско-арабской эпохи перенимались и сохранялись в руках профессиональных музыкантов, впитывая в себя черты и элементы кочевых культур. Происходило взаимное воздействие высоких и примитивных культур: первые, соприкоснувшись с примитивными культурами, как бы получали от них прививку и обновлялись; примитивные — начинали расти. К X—XI вв. арабская культура в Средней Азии достигает необычайного расцвета. Знаменитые средневековые арабские музыкальные теоретики, упоминаемые Фармером в его работе «Арабские влияния в европейской теории музыки», за исключением только одного из них, происходили из Средней Азии.² В XVI в. в Туркестане окончательно утверждаются узбеки.

Таким образом, мы видим, что прошлое музыкальной культуры Средней Азии уходит корнями в глубокую древность и роднит эту культуру с передовыми когда-то культурами — арабской, персидской, индийской, — восходя к временам языческим. Родство это идет главным образом по линии «классической» музыки, — макомов.³ Пути развития этих культур, столь отличные друг от друга, создали различия и в самих музыкаль-

ных культурах, но форма макома оказалась настолько жизнеспособной, что укрепилась и сохранилась до настоящего времени.

Эти формы очень развиты по всей Средней Азии, в Индостане и на Яве. Они представляют собою системы типических мелодий и чаще всего носят названия то по местностям (Ирак — Вавилон, Месопотамия; Сифаган — Испагань; Хиджас), то по именам музыкантов или святых (Хусайни — посвященный Гусейну), то по характеру движения, по выраженному настроению (Рост — истинный, верный, Буслик — поцелуйный, Ушшак — любовный) и, наконец, по основному или главному тону (Зирабузрук — большая струна, Зирикучак — малая струна) и т. п.⁴ В Индии они являются музыкой культа и носят названия рагов.

Некоторое количество макомов записано фольклорной секцией Института искусствознания в Ташкенте.

До нашего времени из узбекистанских макомов дошли только семнадцать: шесть макомов — в Бухаре, семь — в Хорезме и четыре — в Ташкенте. Бухарские макомы (Бузрук, Рост, Наво, Дуго, Сего, Ирак) записаны в 1924 г. исследователем В. А. Успенским от певца Ата-Джалола Насирова. Во время экспедиции в Хорезм, организованной узбекистанским Институтом искусствознания в мае 1934 г., семь хивинских макомов были записаны Е. Романовской. Из ташкентских макомов В. А. Успенским в 1930—32 гг. записаны вокальные части Шахназ-Гульера, Чоргоха, Дугоха и три части Баята от певца Шорхима Умарова; Е. Романовской записаны инструментальные части (для дутара) макомов Дуюх, Чоргох, Насрулло, Наво от дутарчи (исполнителя на дутаре) Абдусаата Вахабова. От 12 макомов средневековья сохраняется, как видим, все меньшее и меньшее количество, да и о тех (напр. ташкентских) трудно собрать много сведений, поскольку сами музыканты дают их сбивчиво и разноречиво. Записи ташкентских макомов не опубликованы; они хранятся в Институте искусствознания в Ташкенте.

Следы воздействия различных музыкальных культур трудно уловимы в узбекской музыке, поскольку уже с XVI в. идет период ее самостоятельного развития. Следы эти сохраняются главным образом в названиях частей макомов — персидских, арабских, тюркских, — иногда указывающих на «подобия» инозем-

¹ R. Lachman — «Musik des Orients».

² См. статью В. Беляева, помещенную в книге В. А. Успенского — «Туркменская музыка», стр. 8. Музсектор. М. 1928.

³ Так принято называть циклические произведения, представляющие собой область, обслуживаемую профессиональными музыкантами. Первоначальное значение слова маком (макам) — возвышение, эстрада, с которой певиц; потом название переходит на самый напев. В персидском словаре Gijās-ul-lugat слово маком означает «музыкальное (гармоническое) пение, песню, оду». Каждый из макомов включает в себе все роды музыки — инструментальную (мушккит), вокальную (наспр) и танцевальную (уфар, упар). Текстами для вокальных партий в настоящее время служат стихи старых персидских поэтов, часто искажаемые певцами, не знающими персидского языка.

⁴ Названия и переводы их взяты из персидского словаря Gijās-ul-lugat.

ным мотивам, вроде «кашгарча» (кашгарская, китайская), «могульча» (монгольская) и т. п.

За последнее время в узбекистанской музыке наблюдается несомненное воздействие турецких мелодий и музыки Азербайджана, очень нравящейся узбекам; но это относится скорее к области народной песни, чем «классической» музыки. К этой последней — отношение в высшей степени бережное и любовное, что подтверждают наблюдения над ее исполнителями и слушателями.

До революции одним из видов использования профессиональных музыкантов, у которых эта профессия в большинстве случаев передается от отца к сыну, являлась служба при дворе. Так, у эмира Бухарского, по словам бывшего эмирского музыканта Абдурахмана Умарова, был оркестр узбекских инструментов в 70—80 человек, а также духовой оркестр из музыкантов-узбеков, исполнявших на европейских инструментах исключительно унисонную узбекскую музыку. При этом оркестре был инструктор-европеец, который обучал музыкантов игре на европейских духовых инструментах. Все музыканты получали от эмира жалование, одежду и полное содержание и имели право выступать только при дворе. Среди них был Ата-Джалол Насиров — певец, известный по всей Средней Азии, служивший у эмира в течение 44 лет и продолжавший свою музыкальную деятельность после бегства последнего. Как мы уже упоминали, В. А. Успенским были записаны от него в 1924 г. бухарские макамы.

С другой стороны, профессиональные музыканты обслуживали быт среднего обывателя, городского и сельского. Помимо всяких семейных праздников (тоев) они выступали в чайханах, хотя в некоторых местах, как напр. в Бухаре, музыка в чайханах не допускалась, а в кишлаках (селах) запрещалось даже вообще всякое скопление людей. Разрешение играть на тое тоже надо было брать у полицмейстера (стоило оно 7 русских копеек — 32 пули). Чайхана в жизни феодального узбекского города или кишлака играла огромную роль. Здесь по вечерам после работы собирались мужчины — разговаривали о делах и слушали музыку. Чем лучше был ансамбль музыкантов, игравших в чайхане, тем больше посетителей собирала она. Слушатели могли заказывать свои любимые номера и слушали так, что этому могли бы позавидовать многие европейские концертанты. Классическая музыка исполнялась попеременно с народной песней. В состав ансамбля входили: певец,

танбурчи (играющий на танбуре), дутарчи; на бубне (дабе, дойре или чильмандаре) аккомпанировал чаще всего сам певец. В богатых чайханах состав музыкантов увеличивался.

В результате взаимодействия народной и классической музыки появляются новые макамы или формы, близкие к ним, но народного происхождения. Напр. в Бухаре существуют под названием «халк»-музыки (народной) вокальные пьесы, по форме соответствующие вокальным частям макомов, с персидскими текстами, заимствующие из макомов их авджи (кульминационные моменты, пение в высоком регистре) и называемые чаще всего «могульчи», с прибавлением названия того макома, из которого взят авдж, напр., Могульчи Ирак и т. п. Эти пьесы представляют собой промежуточные формы между макомами и народной песней.

Народная песня занимает в узбекской музыкальной культуре такое же значительное место, как и «классическая» музыка.

В феодальном обществе народная песня являлась продуктом творчества и выражением сознания угнетенных масс, «классическая» музыка — выражением сознания феодальной, клерикальной и байско-манапской верхушки общества.

Народная песня — это уже достояние не только профессиональных музыкантов, но и всего народа. Народ не только поет песню, но и творит ее. Ни одно явление народной жизни не проходит неотраженным в песне. Мы располагаем собранием узбекских народных песен, записанных от узбекских женщин во время экспедиции в Фергану в 1931 г. По этим песням можно восстановить полную картину жизни узбекской женщины. Я здесь не буду подробно останавливаться на женской песне (это — тема специальной работы); здесь воспользуюсь этим материалом для характеристики узбекской песни вообще.

В первую очередь узбекская песня охватывает быт, как в будничном, так и в праздничном его проявлении. Будничный быт — это по преимуществу женские песни: колыбельные, детские, трудовые, игры, — песни очень простые и доступные как по форме, так и по содержанию. Праздничный быт — это главным образом мужское творчество: инструментальная музыка для всех видов инструментов — духовых и струнных. Эта музыка, более сложная и даже виртуозная, — обязательный участник каждого праздника. Есть музыка, специально исполняемая на свадьбах.

Из женских песен чисто свадебной является только одна («Ер-ер»), но зато в инструментальной музыке, мужской, имеем особые наигрыши на сурнах и наях, сопровождающие по улицам свадебный поезд жениха и невесты; в поезде невесты женский хор поет, кроме того, «Ер-ер». К обрядовому фольклору относятся и религиозный фольклор, также слабо развитый. На женской половине это — чтение-речитатив по усопшим, которым занимаются специальные женщины «ойим» (ajim). Мужским обрядовым фольклором является пение муэдзинов и чтение (опять-таки, больше речитатив) священного писания.

Такого же порядка и пение каландарей (дервишей), теперь встречающихся все реже и реже. Во время поста — в праздник Рамазан — ребятишки берут на себя роль каландарей: они ходят вечером, когда люди приступают к еде, по дворам и поют «Ребибон» — прощание месяца Рамазана — и повесть об Иосифе, проданном братьями.

Повествовательные, исторические песни представлены главным образом в мужской музыке и часто разрастаются до больших форм. Некоторые из них, как напр. Каримкульбеги (о беке Каримкуле), Абдурахман-беги, по форме приближаются к макамам. Есть песни, отражающие и более близкие к нам события, напр. песни о землетрясении (небывалом по силе разрушения андижанском землетрясении в 1902 г.), о 1916 г., когда жестоким образом была подавлена революционная вспышка узбеков, о басмачах и т. д.

Большое место в народной песне занимает любовная лирика. Эта тема неисчерпаема; поют и на слова поэтов, и на свои собственные тексты, и на слова неизвестного происхождения. В женской песне здесь выливаются все надежды и мечты, все горе и страдание.

Жизнь узбекской закрепощенной женщины, в большинстве случаев рано и насильственно выдаваемой замуж, вносила в ее песни — как преобладающие — мотивы скорби, жалоб и томительной надежды. Эти песни гораздо более, чем трудовые или обрядовые, развиты и по своей форме и по мелодическому строению и отличаются большой эмоциональной насыщенностью.¹

Забегая несколько вперед, скажем здесь и о народной песне послеоктябрьского периода.

«Новое время — новые песни». На песнях узбекской женщины это подтверждается самым наглядным образом: тысячелетняя стена,

отгораживавшая ее от мира, рушилась во многих домах или дала неизгладимую трещину, и женщина приобщилась к строению новой жизни. Новое поколение женщин учится в школах и вузах, старое — сбрасывает паранджу, и женщина становится такой же равноправной, как ее муж и сыновья. Ненавистная паранджа — наиболее распространенная тема в песнях; но поют и о Ленине, о новом строительстве, о фабриках, о свободном труде. Новые песни приносят дети из школ. В этих песнях поют о социализме, о партии, о 6-ти условиях тов. Сталина.²

2

Октябрьская революция застала узбекскую музыку в том виде, в каком она существовала много столетий: в виде одноголосной (унисонной) диатонической музыки, все дальнейшее развитие которой шло главным образом по пути ритмических изменений.

В беседе с бригадой советских писателей т. Файзуллою Ходжаевым было отмечено, что «современной музыки в настоящем смысле слова в Узбекистане еще нет. Есть очень богатая старая музыка».³

Это замечание т. Ходжаева совершенно правильно. Пока еще узбекская музыка продолжает оставаться «богатой старой музыкой». Но процесс перестройки самих музыкантов, пробужденных революцией, начался и неудержимо идет вперед. В первые же годы после революции, под руководством певца Кари-Якубова организовался коллектив, который взял на себя заботу о распространении и популяризации музыкального искусства не только в самом Узбекистане, но и за пределами его, в СССР и за границей. Тогда как в дореволюционное время в поле зрения министерства просвещения узбекская музыка не попадала совершенно, после Октября она, наряду с другими искусствами, занимает равноправное место.

Задачей музыки становится воспитание масс; она вводится в узбекские школы, техникумы, в детские сады и т. д. В клубах, на предприятиях организуются кружки узбекской музыки; она передается по радио. С первых же дней после революции начала свою работу Народная консерватория, превратившаяся в 1925 г. в музыкальный тех-

¹ В издании Музгиза выходят 6 узбекских песен (на современную тематику).

² «Литературная газета Средней Азии», № 8, 1934.

³ Собрание женских узбекских песен готовится нами в настоящее время. Е. Р.

никум, где имеется специальное отделение национальных инструментов. Начинается соби-
рание музыкального фольклора. Первыми
деятелями в этой области после Октября
являются В. А. Успенский и Н. Н. Миро-
нов. В 1924 г. нарком просвещения Бухар-
ской республики т. Фитрат способствовал
изданию записей бухарских шаш-макомов
(шесть макомов), записанных тов. Успенским.
В 1928 г. Наркомпрос создает учреждение,
которому поручается соби-
рание сокровищ
узбекской музыки, ее изучение и подготовка
кадров музыкальных работников,—Научно-
исследовательский институт по изучению
народной и классической музыки узбеков, в
г. Самарканде. Работы института (главным ру-
ководителем которого был т. Мионов) были
изданы в виде трех сборников узбекской му-
зыки. С 1929 г. работы по записи узбекской
музыки были предприняты в Ташкенте по
инициативе музыкального техникума работни-
ками его—т.т. Успенским и Романовской.

Записаны были, как уже говорилось выше,
ташкентские макомы. В 1931 г. Наркомпро-
сом была организована экспедиция по соби-
ранию музыкального фольклора в Фергане (в
составе т.т. Успенского, Романовской, Акба-
рова и Мухамедовой), накопившая богатей-
ший и интересный материал.

В 1931 г. при техникуме в Ташкенте сор-
ганизовалась бригада работников по гармо-
низации узбекских песен (в составе т.т. Успен-
ского, Мацуцина, Подгорного и Романовской).
Гармонизованные песни были подвергнуты
общественному просмотру, часть их получи-
ла одобрение.¹ Бригада ставила себе целью дать
такую гармонизацию, при которой пьесы дохо-
дили бы до восприятия слушателя. Задача оказа-
лась очень трудной, поскольку никакие при-
вычные европейские мерки не оказывались
здесь пригодными: гармония подавляет слу-
шателя, он теряет ведущую линию-мелодию,
его удивляет большое количество звуков.
Здесь перед композитором стояла задача
найти какие-то новые принципы гармониче-
ского оформления. Одновременно по гармониза-
ции работал композитор Рославцев, заведы-
вавший музыкальной частью ташкентского
театра. По заказу театра он делал для него
отдельные гармонизации; кроме того, им был
написан для театра балет «Пахта» на либретто
Вощенко.

В феврале 1933 г. в Ташкенте был орга-
низован слет музыкантов Средней Азии,

где, помимо исполнения национальной узбек-
ской музыки, было отведено место гармониза-
циям и обработкам узбекской песни. Были
представлены работы Успенского (обработки
песен для пения с фортепиано и оркестром),
Тая (сюита «Узбекистан», Чапанлов и Упар
из макома Шахназ-Гульера для симфониче-
ского оркестра), Рославца (Гирья—пение с
оркестром—и симфония на узбекские темы
для симфонического оркестра) и премирован-
ная на узбекистанском конкурсе, объявлен-
ном в 1931 г., симфония Золотарева. Наи-
большее одобрение у национального слуша-
теля встречают работы т. Успенского, где
максимально выдерживается ритмическая сто-
рона и абсолютная точность узбекской мело-
дии и даются гармонии, наиболее близкие
узбекской унисонной музыке. В настоящее
время т. Успенскому, продолжающему ра-
ботать над обработками узбекской песни, по-
ручена гармонизация оперы «Фархад и Ширин»,
первые номера которой прошли обществен-
ный просмотр и получили одобрение.

Народная песня и классическая музыка
Узбекистана после Октября начинают новую
жизнь в опере, рожденной для него Октябрем.

Узбекская опера сорганизовалась 1 ноября
1928 г. из вышеупомянутого коллектива
т. Кари-Якубова—так наз. «Государствен-
ного ансамбля». Ансамбль этот состоял из
23 чел. Режиссером, артистом и главным
организатором был Кари-Якубов. В группе
первоначально было две женщины: Тамара-
Ханум (теперь народная артистка республики)
и ее сестра; затем коллектив пополнился еще
несколькими артистками. В 1929 г. он стал
называться «Экспериментальным музыкальным
театром». В 1933 г. он соединился с русским
оперным театром под названием «Объединен-
ный оперный театр». Первой пьесой, постав-
ленной театром в 1929 г., была азербайджан-
ская музыкальная комедия на узбекском
языке—«Аршин мал алан» (в Азербайджане
и Армении она идет, по словам т. Буни, с
1909—1910 г.). Оркестр состоял из узбекских
национальных инструментов, вся музыка была
унисонной. Музыкальные номера, входящие
в состав комедии, всецело состоят из народных
мелодий, как азербайджанских, так и узбек-
ских. Подбор их делался всеми участниками
сообща (это продолжает иметь место и в даль-
нейшем); азербайджанские мелодии подобраны
скрипачом оркестра т. Туманяном. Эта пьеса
идет все время в таком виде с большим
успехом. В сезон 1933/34 г. появились
попытки гармонизации ее и введения в оркестр
европейских инструментов.

¹ Некоторые из них в настоящее время опубли-
ковываются Музгизом.

Такого же порядка (на тему из азербайджанской жизни) была другая постановка театра — «Ризаворчи»; затем поставлена была музыкальная комедия из узбекской жизни — «Каримбаев». Чулпана и пьеса из узбекской жизни — «Халима» Гулям Зофари. В 1930 г. ставятся пьесы из дехканской жизни — «Уртакляр» Яшина, «Уттан Парчалар» Акрама Кадырова: обе — бытовые пьесы из узбекской жизни. Постепенно репертуар растет: появляются «Фархад и Ширин» и «Лейли и Маджнун» (обе написаны Хуршидом), «Ичкарида» Яшина и Мухамедова. В сезоне 1933/34 г. шли: «Халима», «Лейли и Маджнун», «Аршин мал алан», «Фархад и Ширин», «Ичкарида» и новая пьеса — «Пуртана» (Абдуллаева).

Таким образом, всего в репертуаре молодой оперы имеется 10 пьес. Среди них есть и комические («Аршин мал алан»), и бытовые («Халима», «Ичкарида», «Пуртана», «Уртакляр»), и романтические («Фархад и Ширин», «Лейли и Маджнун»). Все они представляют собой в большой мере коллективное творчество всего ансамбля в целом, в особенности в музыкальной части.

Если можно назвать авторов текстов, то трудно говорить об авторах музыки. В подборе материала для каждой пьесы принимают участие все: музыканты, режиссеры, исполнители главных ролей. Музыка — сплошь унисонная — состоит из народных песен и отрывков из классической музыки, взятых иногда целыми частями. Напр., Фархад, описывая свои страдания, поет часть из макама Дугох-Хусайне в 215 тактов; Лейли — 1-ю часть из макама Чоргох, в ответ ей Маджнун исполняет целую часть из макама Сегох. Слушатели ждут этих номеров с нетерпением.¹

По мере роста узбекского слушателя встает вопрос о гармонизации оперы. Наиболее культурные узбеки уже не удовлетворяются унисонной музыкой. Вопрос о такого рода работе встает все чаще и чаще. О нем говорится в резолюции по докладу т. Икрамова на V пленуме ЦК КП(б) Узбекистана. Принимаются отдельные шаги в этом направлении: оркестр пополняется европейскими инструментами, гармонируются отдельные номера. Вводится фортепианное сопровождение, иногда написанное целиком для всей пьесы (Рославец — «Уттан Парчалар»).

В 1933/34 г. работа по гармонизации приняла плановый характер. Приглашенный на эту работу т. Миронов пополняет оперы «Аршин мал алан», «Пуртана» и др. гармонизованными номерами.

Широкая масса слушателей предпочитает, повидимому, романтические оперы реалистическим. Унисонная музыка идущей под узбекский оркестр пьесы «Фархад и Ширин» до сих пор пользуется у широкого слушателя огромным успехом. Такое же впечатление оставляют трогательные «Халима» и «Лейли и Маджнун». Простой, неискушенный зритель в этих унисонных операх, целиком построенных на народной песне и макомах, поднялся на более высокую ступень своего музыкального восприятия: в операх типа «Фархад и Ширин» и «Халима» он имеет ту же, знакомую ему («концертиную»), музыку тоев и чайхан, но уже сопровождаемую зрелищем и небольшим действием. Следующей ступенью, на которую он поднимется, будет восприятие музыки гармонической. Но при дальнейшей эволюции узбекской оперы одной только гармонизации ее окажется недостаточно. Зритель уже не сможет удовлетвориться только эмоциональными переживаниями, он потребует перестройки самих музыкальных форм, входящих в оперу, — арий, хоров, финалов. Пока еще совершенно отсутствует рецитатив, не усваиваемый узбекскими артистами; сразу после пения герой переходит к разговорной речи. Несколько больше приближается к опере «Лейли и Маджнун» (композитор Садыков), где музыка идет на всем протяжении действия и совершенно отсутствуют разговорные моменты. Но рецитатива нет и в ней. Гармонизация здесь очень проста (тонино-доминантовая, главным образом в кадансах); преобладает унисон, в оркестр частично введены европейские инструменты, в том числе рояль. От такой гармонизации пьеса не выигрывает.

Все указанные оперы можно классифицировать по степени их усложнения и по гармонизации следующим образом: а) чисто унисонные, идущие в сопровождении узбекского оркестра: «Халима», «Фархад и Ширин», «Ризаворчи»; б) гармонизованные и гармонируемые для смешанного узбекского и европейского оркестров: «Аршин мал алан» — гармон. Мироновым, «Уртакляр» — оркестр. Цветаевым, «Уттан Парчалар» — гармон. Рославец, «Ичкарида», «Ашрафи», «Пуртана» — Мироновым. Эволюция узбекской оперы уже идет, на очереди сейчас — наибольшая ее драматизация.

¹ В указанных местах «арии» Фархада и Лейли — сделанные из Дугоха, Чоргона и Сегоха, строго воспроизводят макамы, т. е. идут в одном движении и в одном стиле на протяжении всех 215 тактов.

На этом я заканчиваю свой краткий обзор узбекской музыки. В одной статье не представляется возможным дать более развернутое сообщение о различных явлениях музыкального творчества Узбекистана. Вопросы об опере, о гармонизации узбекских мело-

дий, о подготовке творческих кадров и пр. должны стать предметами отдельных работ.

В настоящее время Институтом искусствознания готовится к изданию работа, освещающая возникновение, развитие и задачи узбекской оперы.

А. Лившиц

Пути развития музыкальной культуры в советской Чувашии

В прошлом Чувашии, как таковой, не было. Царское правительство, чиновничество, духовенство угнетали чувашский народ всеми имеющимися у них средствами. Всякие попытки создания какой-либо культуры, всякие начинания (организация школ и пр.) немногих передовых людей, вышедших из чувашской среды,—в первую очередь народных учителей, душились в корне. Всюду насаждалась поповщина и—в виде «культуры»—церковное песнопение. Никакая свободная мысль не допускалась. Социальные болезни—сифилис, трахома—были постоянным явлением. Чуваша обречены были на физическое и моральное вымирание.

Но вот наступил Октябрь. Рожденная революцией Чувашская АССР празднует сейчас 14-летие своего существования, 14 лет созидательной работы. Темный, невежественный в прошлом чуваш имеет сейчас свое правительство, своих народных комиссаров, которые, являясь частью великого Советского Союза, являясь сынами непобедимой партии большевиков, совместно со своим народом строят новую, лучшую жизнь.

Освобожденный чувашский народ создает свою культуру. Чувашская республика имеет сейчас свои высшие учебные заведения, техникумы, школы, своих педагогов, своих композиторов и исполнителей-музыкантов. Своими силами поднята, наконец, и музыкальная целина,—поднято то, что веками подавлялось в чувашском народе. Богатая народная песня получила право на существование; она стала теперь достоянием широких масс. Чувашскую песню знают и поют не только в Чувашии. Она распевается рабочей массой и в Москве, и в Сибири, и на Украине. Над нею работают не только чувашские композиторы, но и композиторские силы всего Союза: Белый, Гнесин,

Нечаев, Месснер и др. На темы этих песен создаются большие симфонические произведения.

Вот что имеет сейчас Чувашия в области строительства музыкальной культуры.

Посмотрим же подробнее, каково состояние чувашской музыкальной культуры в настоящее время.

Вся музыкальная жизнь Чувашии группируется вокруг музыкального техникума, находящегося в столице республики—в Чебоксарах; во главе его стоит собиратель чувашской песни т. Лисков—в прошлом народный учитель. Специальных организаций, занимающихся вопросами концертного обслуживания как центра, так и районов, не имеется. Эти функции по существу выполняет техникум. В его распоряжении имеется чувашский государственный хор в составе 40 человек, государственный симфонический оркестр (28 человек), государственный духовой оркестр и отдельные исполнители: пианисты, скрипачи, вокалисты, виолончелисты и пр.; кроме того, имеются струнный квартет и трио. Все эти исполнители являются по преимуществу педагогами техникума, приглашение которых на работу обуславливается обязательным участием в концертах (в городе и по районам), а также в передачах национального радиовещания.

Летом концертная работа разворачивается в саду им. Крупской. Популярность этих концертов очень велика (посещаемость достигает 400 чел., цифра—по чебоксарским масштабам—весьма значительная), что, с одной стороны, объясняется огромной потребностью аудитории слушать музыку, слушать квалифицированных исполнителей, а с другой—общедоступностью устраиваемых в саду кон-

Музыкальное искусство Узбекистана

Декады казахского, украинского, грузинского, узбекского искусства в Москве начинают новую, прекрасную главу в тысячелетней книге человеческой культуры¹. Их значение переоценить трудно. Ибо они не только воскрешают вдохновенные легенды, сказания и песни, созданные в веках неисчислимым народным гением. Они открывают новые широчайшие перспективы дальнейшего развития нашей художественной культуры, предвещая начало ее золотого века.

Народность и реализм — ее основные, определяющие принципы. Что же касается ее характера, то здесь можно было бы полностью применить замечательные слова Гете о народной культуре эллинов: «Это характер величавости, крепости и силы, здоровья, человеческого совершенства, высокой жизненной мудрости, возвышенного образа мыслей, четкости и ясности созерцания...»².

Слушая вновь и вновь грузинскую оперу об Абесаломе и Этери, казахскую поэму в песнях «Кыз-Жибек» или узбекскую музыкальную повесть о Фархаде и Ширин и мысленно сравнивая их с оперными «выдумками» чахоточного искусства западных формалистов, — невольно вспоминаешь замечательный античный миф об Антее, жизненное значение которого было так глубоко и просто раскрыто товарищем Сталиным на последнем пленуме ЦК ВКП(б).

Проникновенный философский смысл этого мифа становится особенно ясным, отчетливым и для наших художников-музыкантов. Лишь в непосредственной органической связи с жизнью масс, питаясь живительными соками земли-матери, т. е. народного творчества — они черпают все новые и новые силы для вдохновенной работы над произведениями высокого искусства социалистической родины.

И в этом отношении огромна художественно-воспитательная роль декад народного искусства, ставших прекрасной традицией в жизни нашей страны.

Народное музыкальное искусство Узбекистана прошло многовековый путь исторического развития. В замечательных памятниках узбекской музыки далекого прошлого — как вокальной, так и инструментальной — скрещены влияния многих древнейших культур — эллинской, индийской, иранской, арабской. Эти влияния, однако, обогатив узбекскую музыку, не стерли, не обезличили ее исключительно яркое своеобразие. Постепенно они были претворены в вдохновенном творчестве народных певцов, выявившем редкую музыкальную одаренность узбекского народа.

¹ В настоящем очерке развиты основные положения статей того же автора в газете «Правда» от 20 и 30 мая с. г.

² И. П. Эккерман, «Разговоры с Гете», изд. «Академия», М.-Л., 1934, стр. 715.



Сцена из музык. драмы

Из поколения в поколение — веками — передавалось, жило и развивалось это искусство, выработавшее свои законы мастерства, свои средства художественной выразительности, свои творческие традиции.

Много менялось в этом искусстве — в зависимости от исторических, бытовых, культурных условий. Но всегда оно сохраняло главное: правдивое, яркое выражение народной жизни, воплощаемое в излюбленных, иногда наивно простых, сюжетах, темах и образах.

Устная традиция народных певцов сохранила до наших дней своеобразное обаяние узбекской музыки, ее свежий песенный колорит, ее широко развитые импровизационные формы.

Долгое время богатейшая сокровищница узбекской народной музыки, — как и музыкального искусства других народов, — оставалась почти неиспользованной. И, в сущности, лишь после Великой пролетарской революции советские исследователи, этнографы, композиторы начали большое и важное дело собирания, изучения и творческой обработки узбекского народного музыкального искусства.

Нужно сказать, что эта работа проходила не без серьезных ошибок. Собиратели сплошь и рядом, записывая народную музыку, игнорировали текст (и наоборот), что, разумеется, приводило к искаженному пониманию народного творчества и затрудняло его всестороннее изучение. Записанные образцы узбекской музыки подолгу не публиковывались (ценнейшие записи ташкентских «макомов», сделанные в 1930—32 г. В. Успенским и Е. Романовской, до сих пор еще не опубликованы). Это определило замедленное развёртывание научной работы, в которой к тому же были допущены серьезные ошибки вульгарно-социологического «метода». Богатейшая народная музыкальная культура Узбекистана до сих пор еще искусственно, механически делится на «классическое» творчество профессиональных музыкантов, создателей «макомов» и... народное¹. Эту же ошибку и сейчас еще повторяет в грубой форме Горбунов (начальник управления искусств Узбекистана).

В своей статье «Пути развития узбекского музыкального искусства», помещенной в газете «Советское искусство» (от 17 мая с. г.), он безапелляционно заявляет: «Узбекская музыка прошлого... разбивается как бы на две части: классическую (так называемые «макомы»), носящую следы влияния древних культур (арабской, иранской и др.) и отражающую идеологию феодально-клерикальной и байской верхушки общества, и народную».

Для каждого ясно, что такое вульгарное противопоставление «классической» музыки «народной» является грубым искажением исторического прошлого узбекской музыкальной культуры. Оно низводит яркое богатство узбекского искусства до убогой жалкой схемы, ничего общего с исторической действительностью не имеющей.

Узбекская музыкальная культура очень многообразна. Она, действительно, знает целые поколения талантливейших народных музыкантов-профессионалов, развивших и разработавших широкие формы «макомов», представляющих собой большие циклические произведения, в которых с исключительным мастерством использованы формы инструмен-

¹ Этой ошибки не избежали почти все исследователи узбекской народной музыки. См. напр. статью Е. Романовской в журнале «Советская музыка» за 1934 г., № 9.

тальной музыки («машки», «мушкилят»), вокальной («наср») и танцевальной («упар»).

Хорошо известно, что эти народные певцы-профессионалы обслуживали далеко не только придворный быт. Они принимали участие в народных торжествах, семейных празднествах («тоях») и т. д. Их искусство было всегда органически связано с народной поэзией, с народной музыкой. Да иначе и не могло быть, так как это были в подлинном смысле слова народные певцы-музыканты, талантливые импровизаторы-исполнители. И, конечно, не случайно близкое родство «макомов» с безискусственной народной песней узбеков. Постоянное творческое взаимодействие здесь очевидно.

Но, вместе с тем, нельзя не отметить и глубоко своеобразные, специфические черты «макомов» — их большую, широко развитую форму, с высокими драматическими кульминациями, их торжественно суровый, величественный характер, их исключительное мастерство разработки мелодической темы-напева. Это — замечательный народный эпос, горячо любимый и очень популярный в самых широких массах Узбекистана. «Макомы» прочно вошли в музыкальный быт, и их жизненность подтверждается тем, что развитие макомов не остановилось. Многие из них вошли органической частью в узбекскую национальную оперу, созданную после Великой пролетарской революции.

Безыскусственная народная песня узбеков значительно проще «макомов». Она не отличается тем высоким мастерством широко развитых форм, которое свойственно эпическим циклам «макомов». Но вместе с тем, она много богаче разнообразием тем и сюжетов; она динамичнее по своему характеру и доступнее для массового исполнения.

Песни исторические, повествовательные, лирические, свадебные, игровые, колыбельные, песни о женской доле, о подневольном труде, о борьбе за национальное освобождение дают яркую картину исторического прошлого узбекского народа.

Узбекская народная музыка не знает полифонии. Она строится по принципу строгого мелодического одноголосия. Это не следует понимать узко — как признак ограниченности выразительных средств узбекской народной песни. Ибо возможности художественно-выразительного развития узбекской музыки огромны. Но важнейшая и характернейшая особенность ее — всегда господство напевной эмоционально яркой мелодии с эластичным, часто прихотливо-изысканным ритмическим движением.

Это особенно ярко проявляется в народных песнях с инструментальным сопровождением, создающим своеобразно красочный гармонический фон на интереснейшей виртуозно-ритмической основе. Эти песни показывают безграничные возможности развития узбекской народной музыки, в смысле ее гармонической и полифонической разработки.

Великая пролетарская революция открыла широкую дорогу народному искусству братских республик Советского союза. С новой силой, по новому большому руслу движется развитие музыкальной культуры узбекского народа. Созданы и создаются новые замечательные узбекские песни, воспевающие Ленина, Сталина, свободный радостный труд, счастливую жизнь великой эпохи строительства социализма.

Народное музыкальное творчество легло в основу узбекского национального музыкально-драматического искусства. Лучшие образцы этого искусства — народная музыкальная драма «Гюльсара» (в обработке

композитора Р. Глиэра) и народная музыкальная легенда «Фархад и Ширин» (в обработке композитора В. Успенского) вновь выдвигают чрезвычайно важную, увлекательнейшую проблему советской национальной оперы, проблему народного музыкального театра.

Творческий размах, «диапазон звучания» этой проблемы очень широк. В этом легко убеждаешься, сравнивая — к примеру — грузинскую оперу и узбекский музыкальный театр.

Грузинское оперное искусство проделало значительный путь художественного развития. Оно выросло и творчески окрепло на основе богатейшего искусства грузинского народа, восприняв и растворив в себе благотворные влияния лучших, классических образцов русской и западноевропейской оперной культуры.

В народно-эпической музыкальной легенде об Абесаломе и Этери и в лирической музыкальной трагедии «Даиси» Захарий Палиашвили создал стройные, законченные образцы грузинской оперной классики, удачно разрешив проблему народности и реализма музыкального языка — при полном и технически совершенном владении средствами выразительности современного симфонического искусства.

Путь грузинской оперы определился вполне отчетливо. Тбилисский музыкально-драматический театр вступил в период художественной зрелости и высокого технического мастерства.

Узбекский музыкальный театр — еще совсем юный творческий организм, созданный целиком в наше советское время. Он возник всего лишь около десяти лет назад.

Первые годы его художественного развития — это годы смелых творческих экспериментов, годы напряженной борьбы с вредными тенденциями великодержавного шовинизма и местного национализма.

До Великой пролетарской революции Узбекистан не мог иметь своего профессионального театра. Национальный музыкальный театр Советского Узбекистана нужно было создавать заново. И, естественно, в основу его художественной работы легли простые сюжеты и традиции народно-театральных представлений на музыке. Актерский коллектив театра создавался из талантливейших представителей самодеятельного искусства. Оркестр заполнили народные музыканты. Они, как и певцы, не знали нот. Исполнение шло по памяти — «на-слух». Это может показаться «одиозным» лишь для тех, кто не представляет себе — что такое народная память, какие замечательные богатства музыкального творчества проносит она через века, сохраняя, дополняя и развивая его в неподражаемом искусстве импровизации.

Молодой исполнительский коллектив Узбекского музыкального театра первоначально был технически весьма незрелым. Но он владел самым важным, определяющим работу театра — своеобразным и ярким дарованием народных исполнителей — актеров-музыкантов. Их первыми руководителями явились такие замечательные мастера и знатоки народного искусства, как виртуоз-дойрист Уста Алим, энтузиаст-собирающий узбекского фольклора Тохтасын Джалилов и др. Большую творческую помощь в работе молодого театра оказали выдающиеся советские музыканты-этнографы — проф. В. Успенский, Н. Миронов и в последний год — композитор Р. Глиэр (работа над «Гюльсарой»). При театре организована была студия. Постепенно — в интенсивной творческой работе — выковывались новые кадры талантливых композиторов, дирижеров

(Т. Садыков, М. Ашарафи), режиссеров (А. Хидоят, М. Кариева), танцовщиц (Тамара Ханум, М. Тургунбаева, Р. Каримова) и т. д.

Театр обогатился хорошим хором, симфоническим оркестром. Постепенно — наряду с наивными «песнями с музыкой» — начали появляться настоящие музыкальные драмы («Фархад и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Гюльсара», «Пуртана» и др.); из скромных самостоятельных исполнителей выросли замечательные актеры и актрисы, выявившие незаурядное музыкально-сценическое дарование (Халима Насырова, Лютфи Сарымсакова, Марнам Якубова, К. Якубов, А. Ахмедов, К. Закиров, Б. Мирзаев и др.).

Репертуар театра сейчас насчитывает десять музыкальных постановок. Из них в Москве были показаны две: музыкальная драма «Гюльсара» и народная музыкальная легенда «Фархад и Ширин».

Эти постановки говорят о многом. Они свидетельствуют прежде всего о том, что руководящим принципом творческой работы театра является неуклонное стремление к подлинной народности.

Поэтичные сюжеты выбираемых пьес, характер их музыкально-сценического толкования, композиция массовых и бытовых сцен, художественное оформление музыкального спектакля и даже самая манера исполнения (как сценического, так и чисто вокального), — все это убедительно говорит о верности традициям народных музыкально-театральных представлений.

В «Гюльсаре» особенно привлекает и радует «верность изображения нравов, обычаев и характеров народа», т. е. именно то, что Белинский считал «необходимым условием истинно художественного произведения».

Гюльсара — в исполнении талантливейшей Халимы Насыровой — классический образ народной героини. По силе драматизма, по глубине и правдивости его внутреннего содержания его можно сравнить с Ифигенией Эврипида. Насырова играет Гюльсару просто и проникновенно. Нигде она не «переигрывает», ни в чем не нарушает органической стройности художественного замысла. Ее чистый прозрачный голос звучит с непередаваемым словами обаянием. Жест ее пластичен и строг, движения просты и грациозны. С тонким мастерством передает она сложную гамму переживаний Гюльсары — от нежных лирических настроений, от беспечного юного веселья до огромного драматического пафоса и высокой героики.

Именно этот центральный образ высоко поднимает художественное значение всей пьесы, скрашивая ее сценические недочеты: неравномерность драматургического развития, длинноты, перегруженность образительно-бытовыми деталями (особенно в первых двух актах) и т. д.¹

«Фархад и Ширин» — сказка, и, как сказка, она содержит в себе много вымышленного, неправдоподобного. И здесь Узбекский музыкальный театр делает правильный акцент на правдивости человеческих переживаний героев этой народной сказки. Ее вымысел, фанта-

¹ Нужно отметить, что не все образы в «Гюльсаре» выявлены достаточно четко, ярко, выпукло. И если можно говорить о законченных сценических характерах Ибрагима, Айсары и Кадыра, то этого же нельзя сказать о схематично обрисованных (в пьесе) образах Ризван, Асаль, Файзи-хан и др. Это, несомненно, затруднило режиссерскую работу над «Гюльсарой».

стика превращаются в замечательный красочный фон (оформление талантливого художника С. Афанасьева), тонко подчеркивающий реалистический замысел всей постановки, ее глубоко народный характер.

Проникновенный образ принцессы Ширин, созданный Насыровой (в «Фархад и Ширин»), пленяет своей чисто народной простотой, почти наивностью исполнения: зритель не найдет в нем даже намека на чопорность, жеманность, вычурность.

Насырова и Мирзаев воссоздают трагедию любви Фархад и Ширин именно так, как она живет в представлении народной фантазии.

И в «Фархад и Ширин» и в «Гюльсаре» прекрасны народные хоры, живые, яркие, массовые сцены и незабываемые узбекские и уйгурские танцы в исполнении талантливейших артисток — Тамары Ханум, Мукарам Тургунбаевой, Розии Каримовой.

Теплым солнечным светом пронизаны оба спектакля и театрализованный исторический очерк «Саиль и колхозный той», дающий красочное представление об узбекском народном искусстве в прошлом и в настоящем. Но было бы неверным полагать, что постановки узбекской декады лишены недочетов: не везде строго продуман план мизансцен; в первом акте «Гюльсары» (праздник «Бишик-той») много излишней суетни; вторая картина — сцена в мечети — мало выразительна и неподвижна;¹ в целом ряде хорошо поставленных эпизодов (напр. второй и третий акты «Гюльсары», пятая картина «Фархад и Ширин») есть длинноты, тормозящие ход музыкально-сценического развития. Особо нужно отметить печать дурного «оперного» штампа в некоторых сценах «Фархад и Ширин», например, в неподвижной сцене «похода» воинов Хосрова, в манерно-стилизированных танцах Голейзовского (5-я картина) и др.

Правда, все это — детали, но детали немаловажные, и они должны быть, разумеется, устранены в дальнейшей работе театра.

Недостатки работы Узбекского музыкального театра связаны с его бурным стремительным ростом. И, естественно, они особенно заметно сказываются в разрешении наиболее трудной творческой задачи, т. е. в музыкальной композиции постановок. Принцип театра строить спектакль на народном музыкальном материале правилен. Но сложная проблема симфонической разработки этого материала, как и проблема использования новых средств музыкальной выразительности в общей композиции спектакля еще не разрешены театром.

Нас не должно смущать то обстоятельство, что «Фархад и Ширин», как и «Гюльсара», — еще не оперы в общепринятом смысле этого слова. Не так уж важно то, что некоторые эпизоды в этих постановках идут на разговорном диалоге — без музыки. Разговорный диалог встречается и в «Свадьбе Фигаро» Моцарта и «Волшебном стрелке» Вебера. Гораздо существеннее то, что в «Фархад и Ширин» и, особенно, в «Гюльсаре» нет еще органического, симфонически-обобщенного развития богатейшего народного музыкального материала. Отдельные удачные места музыкальной разработки народных песенных и танцевальных тем (в III и IV актах «Гюльсары», в 4, 5 и 7

¹ В Москве после генеральной репетиции эта сцена была снята.

картинах «Фархад и Ширин») не создают еще цельности и единства музыкально-драматического развития.

Но ведь именно это и является необходимым условием подлинной оперной композиции.

Народный тематический материал и в «Гюльсаре» и в «Фархад и Ширин» превосходен. Он отобран с большим художественным вкусом, с тонким пониманием самой сущности узбекского музыкального искусства, с глубоким проникновением в характер музыкальной драмы, ее сюжет, образы, ее сценическое оформление. Что же касается гармонизации и оркестровки отобранного музыкального материала, то здесь дело оказалось гораздо сложнее. Далеко не везде В. Успенскому — в «Фархад и Ширин» — и, особенно, Р. Глиэру — в «Гюльсаре» — удалось раскрыть и передать подлинный — простой и своеобразный — колорит обаятельных народных тем узбекской музыки. В большей мере это относится к гармонизации и оркестровке Р. Глиэра, местами просто противоречащей характеру и складу узбекских народных тем, их ладовым и тембровым особенностям, внутренней логике их мелодического развития.

В большой увертюре к «Гюльсаре», построенной на подлинных узбекских мелодиях, композитор стремился дать монументальное симфоническое полотно, рисующее драму Гюльсары. Но, к сожалению, увертюра оказалась перегруженной, длинной; превосходные темы не получили настоящего симфонического развития, оркестровка же местами приобрела слишком «красивый» — «салонно-европейский» — колорит.

Проще, свежее, прозрачнее гармонизация В. Успенского (в «Фархад и Ширин»), сумевшего глубже понять и раскрыть подлинный характер узбекской народной музыки. Но в композиционной работе (гармонизации и оркестровке) «Фархад и Ширин» сказался другой недостаток — некоторая стилистическая пестрота, обусловленная очевидно индивидуальными качествами трех музыкальных соавторов (В. Успенский, Г. Мушель, С. Цвейфель).

Мы прекрасно учитываем серьезные трудности разрешения этой задачи и по достоинству оцениваем полезную творческую работу Р. Глиэра и В. Успенского. Эта работа показала достаточно убедительно огромные возможности подлинно симфонического развития узбекской народной музыки. Тем более — нельзя останавливаться на достигнутом.

Нужно также серьезно обдумать вопрос органического слияния узбекского народного и симфонического оркестров: принцип их «чередования» (и в «Гюльсаре» и в «Фархаде») создает неестественное слуховое противоречие. Оно между прочим подчеркивает неограниченность некоторых чисто внешних приемов оркестровки музыки «Гюльсары».

Значительно расширит и обогатит музыкальные возможности театра серьезная работа над «вокалом» и, в частности, над овладением техникой мелодического речитатива. Старинная манера пения горлом скрывает даже таких ярко одаренных исполнительниц, как Халима Насырова. Нужно при театре создать фонетическую лабораторию и вокальную студию, чтобы — не нарушая специфических особенностей узбекского вокального искусства — добиться большей свободы, естественности и мастерства владения голосом.

Узбекский музыкальный театр в сравнительно короткий срок добился больших творческих успехов. Он вырастил талантливый коллектив артистов и музыкантов, создавших прекрасные образцы музыкально-драматического искусства. Интенсивный художественный рост театра выдвигает перед ним новые увлекательнейшие творческие задачи. Важнейшая из них — создание большой классической национальной оперы. Постановки «Гюльсары» и «Фархад и Ширин» показали, что театр подошел вплотную к разрешению этой задачи. И мы твердо убеждены, что он ее разрешит.