

МУЗЫКА НАРОДОВ ЕВРАЗИИ

Тухтасин Гафурбеков

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПАЛИТРА УЗБЕКИСТАНА РУБЕЖА XX-XXI СТОЛЕТИЙ В РЕАЛИЯХ ЕВРАЗИИ

Аннотация. Статья посвящена актуальным вопросам композиторского творчества в Узбекистане на рубеже веков. Автор делает ряд обобщений, касающихся тенденций музыкального развития, основанных как на научных наблюдениях, так и на личном опыте участия в процессе.

Ключевые слова. Музыкальная культура Узбекистана, композиторское творчество, традиции, новаторство, бастакоры.

От редакции. Работа видного узбекского музыковеда Т. Гафурбекова представляет собой достаточно редкий опыт сочетания принципов научного исследования и мемуарного текста. Это определяет специфический стиль высказывания, изменять который редакция не сочла возможным.

Вслушиваясь в раритеты нашего музыкального искусства выделенного времени, соизвучивая их аналогами обширного пространства центрально-азиатского, российского и закавказского регионов, приходим к выводу, что мы по разному пережили «переход» (!) от монодии к многоголосию и сумели достойно сохранить, более того, приумножить обе традиции.

В Узбекистане пятнадцативековая монодийная культура, пройдя массовую «режиссуру» минувшего столетия, ныне возрождает свой исконный аудиофонд, более глубинно подпитывает (инспирирует, по Б. Бартоку) творчество бастакоров – авторов монодийных произведений, равно как и современных композиторов с их новейшими по стилистике опусами.

Сегодняшняя палитра музыки Узбекистана представлена следующими пластами.

1. Фольклор малых форм и жанров.
2. Изустно-профессиональная музыка крупных вокальных и инструментальных жанров (макомы, ашула, катта ашула, дастаны).
3. Творчество бастакоров, перерастающее от традиционных песенных и инструментальных форм к многочастным произведениям – сюитам и другим циклам, стилистически обогащаемое (именно на рубеже XX-XXI веков) фактурными новациями.
4. Художественно значимые для евразийского ареала опусы мощной композиторской школы Узбекистана, прошедшей ориентацию на стилистику барокко (особенно И. С. Бах, А. Вивальди), венской классики, русского романтизма, включая восточный этнографизм, западноевропейского романтизма (И. Брамс, Р. Шуман), импрессионизма, а ныне обращаясь к классике XX века – Б. Барток, В. Лютославский, К. Пендерецкий, Э. Денисов, А. Шнитке.

В связи с *первым* нашим пластом уместно вспомнить Ивана Добровольского (1780-1851), который более двухсот лет назад в своём специальном издании, названном, кстати, «Азиатский музыкальный журнал», в течение трёх лет (1816-1818) опубликовал в виде

обработок для фортепиано¹ первые нотные образцы фольклора Центральной Азии (узбекского, туркменского, киргизского), Закавказья (армянского, лезгинского, кабардинского, черкесского, чеченского), Астраханского региона (татарского, калмыцкого).

Уместно добавить, что нотировки Добровольского, в частности, узбекские мелодии, привлекли внимание известного композитора-ориенталиста Николая Кленовского (1853-1915) – ученика П. И. Чайковского в Московской консерватории, обработавшего для голоса с симфоническим оркестром фольклорную песню *Қарайберсам, кўринмайди* (*Сколько не смотрю, не видно края земли*), исполненную в Москве на первом Этнографическом концерте (1893) под его управлением, а затем в Петербурге.

Ранние записи узбекского фольклора начались во второй половине XIX века, а достоверными изданиями первых двух и частично третьего пластов явились: *Шесть музыкальных поэм – Шаимаком*, запись В. А. Успенского (М., 1924); *Узбекская народная музыка*, тт. I-V., записи Ю. Раджаби (Т., 1955-1959); тт. VI-VII и IX, записи М. Юсупова (Т., 1959-1967); том VIII, записи О. Халимова (Т., 1958). В этих системных по охвату музыкального наследия трудах представлены расшифровки аутентичного материала, с подробным описанием различных жанров, локальных особенностей, творчества знаменитых музыкантов.

Ныне немало новых и дополняемых изданий *второго*, в большей степени *первого* пластов.

Основные жанры *второго* пласта, а именно макамы, катта ашула и дастаны, получили всемирное признание и особый статус ЮНЕСКО. По макомному искусству принят ряд важных постановлений правительства Республики Узбекистан. В Шахрисабзе проводятся международные фестивали. В Ташкенте создан Центр макомов, открыт Институт узбекского классического музыкального искусства. Словом, в наши дни жанры исполнительского искусства изустно-профессиональных традиций получают новый этап возрождения.

Вместе с тем, именно сегодня чрезвычайно актуализируется целый ряд проблем по изучению упомянутых жанров наследия, которые в своё время (1920-е годы) известным учёным Абдурауфом Фитратом (1886-1938) были неслучайно названы «узбекской классической музыкой»!

Едва ли не самым трепещущим предстаёт вопрос хронологизации десятков (если не сотен) образцов внемакомных инструментальных и вокальных высокохудожественных произведений изустно-профессионального наследия, типа *Шодиёна*, *Сурнай навоси*, *Кўштор*, *Муножот*, *Чоргоҳ*, *Мустазод*. Последняя старинная ашула в прошлом веке исполнялась на стихи советского поэта Чокари (1889-1952). Анахронизм более чем очевиден и мы предпринимаем попытку его устранить. Путём изучения источников XV века мы определили стихотворную основу мелодии, а именно, оригинальный *мухаммас* великого Алишера Навои [2, 36-39]. Проблема хронологизации образцов *второго* пласта освещена, в частности, в докторской диссертации (PhD) Л. Джураевой («Алишер Навои и музыкальное искусство»).

Самобытнейший *третий* пласт, имеющий аналоги во всём центрально-евразийском ареале – акыны в Казахстане, ашуги в Закавказье, шаиры в Татарстане и Башкортостане, бастакоры в Таджикистане – в своё время комплексно именовались «композиторами-мелодистами», вплоть до последней четверти прошлого столетия. По отношению к вышеупомянутым творцам высокохудожественных произведений звучали (с самых высоких трибун!) уничижительные определения, типа «необразованные, непрофессиональные, народные музыканты». Порой, за уникальные свои сочинения-шедевры, они получали ¼ гонорара, выдававшегося композиторам за подобные опусы...

¹ Не настало ли время переиздания этих обработок?

Проблемы по *третьему* и органично связанному с ним *второму* пластам накатывались, подобно снежному кому. Семь деятелей музыкального искусства – четыре композитора и три музыковеда – обратились с письмом к Первому секретарю КП Узбекистана Ш. Р. Рашидову. Человек творческий, он спросил: «А где эти задачи решены правильно?». Мы ответили: «В Азербайджане!». Утром следующего же дня заведующий методическим кабинетом Министерства культуры вылетел с автором настоящей статьи в Баку, где на протяжении недели изучали реалии в детских музыкальных школах, среднем и высшем звене этой республики. Там же нам подарили копию письма лидера музыкальной культуры Азербайджана, Узеира Гаджибекова, адресованного И. Сталину, с визой последнего. Все материалы и наши заключения были переданы в соответствующий отдел ЦК Компартии Узбекистана.

И только после этого коренным образом изменилось отношение к изустно-профессиональному узбекскому музыкальному наследию и творчеству бастакоров, которых стали принимать в состав Союза композиторов Узбекистана, они обрели полноправный статус профессиональных деятелей музыки.

После обретения Узбекистаном государственной независимости (1991) при НИИ Искусствознания Ташкента, по нашей инициативе был создан региональный Специализированный Совет по защите докторских диссертаций по музыке, театру, народно-прикладному и изобразительному искусствам. В состав Совета, наряду с академиками и докторами Узбекистана вошли наши коллеги из Таджикистана, Казахстана, Киргизии.

За 20 лет функционирования наш Специализированный Совет (руководить которым, с 1992 по 1998 гг. мне было суждено в качестве директора НИИ Искусствознания, а в последующем – до 2012 г.) дал добро докторам, кандидатам наук Азербайджана, Казахстана, Таджикистана, Туркмении, а также Японии, Иордании, Украины, Йемена. Причём, в большинстве своём – первым в упомянутых странах остепененным учёным.

Особо отмечу, что наше музыкознание тех лет полнотражно подпитывалось композиторским творчеством Узбекистана, ибо ряд докторских, подавляющее большинство кандидатских диссертаций были посвящены ранним и последующим жанрам – опере, балету, симфонической и камерно-инструментальной музыке, что характерно, кстати, и другим культурам Центральной Азии, Казахстана, Азербайджана.

Освоение в первой половине XX века профессиональных европейских музыкальных традиций восточными монодическими культурами в процессе становления национальных композиторских школ носило в целом общий для всего региона Центральной Азии характер. Прделан большой и плодотворный путь формирования нового национального музыкального творчества. В качестве результатов развития можно отметить следующие моменты. Премьерой в США была удостоена увертюра *Ферганский праздник* Р. М. Глиэра (Чикаго, 1940), а хоровые обработки а' capella иранских песен М. М. Бурханова вызвали слёзы известного иранского доктора музыки Махди Баркашли (Алма-Ата, 1973). В конце XX столетия более десятка сочинений Ф. М. Янов-Яновского периодически исполняются в Европе, России, СНГ, а балет *Урашимо Таро* (2006) поставлен в Японии, опусы М. Б. Бафоева звучали в России, Европе и США, где он избран в 2003 году членом Американского общества композиторов, авторов и издателей (ASCAP), Р. Абдуллаева – в США, Европе, России, ряде стран Азии, Африки. Отрадно, что в ряду мировых премьер за рубежом – оригинальные произведения самых позднейших стилистических ориентаций молодых композиторов Д. Ф. Янов-Яновского, Дж. Шукурова, Н. Эркаева.

Феликс Маркович Янов-Яновский – едва ли не единственный ныне патриарх (род. в 1934) композиторской школы Узбекистана, в недавней беседе признал: «... я стремился охватить в музыке как можно больше жанров. Посмотрите на список моих сочинений. Практически нет жанров, в которых я бы не работал» [1, 24].

Из многожанрового творчества композитора отметим его *Концерт для оркестра*, вдохновленный, с одной стороны – европейскими традициями, с другой – стилистикой узбекского изустно-профессионального наследия, прежде всего, уникальной структурой *пеширав* – доминирующей в инструментальных разделах первых частей во всех шести макомах Бухары и Хорезма.

О «баховских» традициях в произведениях узбекских композиторов написано немало. Отметим исследование Н. Янов-Яновской, в котором этот аспект раскрыт [3]. Мне бы хотелось наряду с этим указать ещё один европейский ориентир – *Концерт для оркестра* Витольда Лютославского, признанного классиком ещё при жизни.

Напомню, польский мастер свой взгляд в прошлое конкретизирует в своей партитуре следующими названиями:

I. Intrada

II. Capriccio, nocturno e arioso

III. Passacalia, toccata e corale

У Ф. М. Янов-Яновского ориентиры-модели во многом аналогичны:

I часть – Прелюдия

II часть – Интермеццо

III часть – Токката

IV часть – Интермеццо

V часть – Basso ostinato

Почти одновременно с *Концертом* уже творчески зрелого Ф. М. Янов-Яновского впервые зазвучала *Третья симфония* молодого композитора Мирсадыка Махмудовича Таджиева (1944-1996), которая уже вскоре начала исполняться в Москве, Прибалтике, Болгарии, Центральной Азии. Причём, если в Ташкенте партитура вначале была воспринята неоднозначно, то после её «турне» – заслужила единодушное признание.

В ряду двадцати (!) симфоний М.М. Таджиева данная партитура (неслучайно изданная в Москве, записанная фирмой «Мелодия» и включённая в золотой фонд Узбекского радио) имеет *особую* значимость. Молодой автор впервые полнометражно продемонстрировал:

- широту динамичного прорастания интонационного арсенала узбекской монодии (начальная попевка из популярного вокального варианта мелодии *Сегох* – в экспозиции *Adagio* и динамичной разработке – *Allegro* [23] I-части);
- чрезвычайно уместное внедрение жанровой стилистики [21-24] катта ашула (предыкт к разработке этой же части);
- удачное обращение к творческой традиции бастакоров – инструментализацией вокальных произведений, а именно: *Сегох* - в I-части симфонии; фрагмент из хорезмского дастана *Гур оглы* – во II-части; начальное зерно из ашула *Муножот* – в предыкте *Andante pesante* [18-20] к коде Финала.

Последнее качество – осведомлённость композитора о специфике монодийного творчества бастакоров, сложившегося на протяжении 15 веков (!) – ещё более обогащает глубинную связь его сочинений с национальным музыкальным мышлением.

Осовремененное звучание, наличие в партитуре *Третьей симфонии* интонационного словаря эпохи (по Б. В. Астафьеву), обусловлено и тем, что М. М. Таджиев был достаточно близко знаком с произведениями Д. Д. Шостаковича, Б. Бартока, И. Ф. Стравинского, В. Лютославского. Так, в третьей и четвертой частях ощущаются элементы контролируемой алеаторики и некоторые стилистические аспекты манеры письма из «Трёх поэм Анри Мишо» польского мастера.

Так получилось, что мы с М. М. Таджиевым и его семьёй около 10 лет жили по соседству в т. н. «Композиторском городке» массива «Янгиабад» в Ташкенте, а затем, вплоть до его безвременной кончины, в «Доме композиторов» в центре столицы. Многократно он обращался ко мне за клавирами, больше за партитурами классиков XX века. Всякий раз, передавая ему то, что он просил, я, полушутя, предостерегал:

«Мирсадык! Изучайте, постигайте, но не копируйте!». И действительно, он никогда не обращался прямолинейно к новациям предшественников и современников.

Таким образом, выделенные нами *Концерт* Ф. М. Янов-Яновского и *Третья симфония* М. М. Таджиева, в последующем, имели немало «преемников» в Узбекистане (М. Б. Бафоев, М. Махмудов, Н. Гиясов), в центральноазиатском регионе (Ф. Бахор, Ю. Мамедов в Таджикистане).

В связи с открытием нового здания Узбекской государственной консерватории (2002) был снят фильм «Дворец музыки». Будучи приглашённым осветить всемирно-значимые феномены узбекской, центральноазиатской музыкальной науки и западно-восточного композиторского творчества, я, тогда, обратил внимание на следующие из них:

1. В научных кругах Европы и Азии, личность Абу Насра Фараби (873-950) известна как второй, после Аристотеля, «учитель». Между тем, его нужно рассматривать именно как «первого учителя в музыкальной науке», поскольку в его трудах о музыке – её истории, теории, творчестве, исполнительстве, этики и эстетики – нет ни одной сферы, которая не была бы фундаментально раскрыта.

2. В европейской музыке, начиная с конца XVII века, одним из ярких образов предстаёт персонаж Амира Темура (Тамерлана).

В недавнем издании (2019) расширенного учебного пособия по курсу «Музыкальная культура Узбекистана» для магистров-музыковедов и композиторов значимыми в реалиях Евразии стали темы:

- «Образ Амира Темура в европейском оперном творчестве: правда и художественность»;
- «Узбекский музыкальный театр»;
- «Узбекский симфонизм».

Первая из названных тем имеет значимость в более широком ареале, ибо уже насчитывает (к 2020) порядка 50 (!) сценических произведений, в ряду которых А. Скарлатти (1706), Джованни Порта (1730), Й. Мысливичек (1772), назвавшие свои оперы *Il Gran Tamerlano*, а Антонио Саккини мировую премьеру своей оперы осуществил в Лондоне (1778), Антонио Сапиенца – в Петербурге (1828). И, наконец, оперу великого Фридриха Генделя, считающуюся одним из лучших его творений, мы услышали в 1996 г. со сцены ГАБТа оперы и балета им. Алишера Навои в Ташкенте.

Освоение этой темы осуществляется также и в научных исследованиях. Отметим недавно защищенную диссертацию (PhD) Р. Турсуновой: «Образ Амира Темура в западноевропейской опере» (научный руководитель Т. Гафурбеков).

Вторая выделенная тема неслучайно названа «Узбекский музыкальный театр», поскольку за свой вековой путь становления и развития (первый официальный музыкальный театр у нас был открыт в 1919 г.), музыкально-сценическое искусство обрело «свой облик» в следующих жанрах:

- Узбекская музыкальная драма, ранний образец – *Лейли и Меджнун* (1933) Т. С. Садыкова и Н. Миронова;
- Узбекская музыкальная комедия, первый образец – *Олтин кўл* (1942) М. Б. Левиева.

Оба жанра главенствуют в Узбекистане, ибо из 15 музыкальных театров – 12 ориентированы именно на них. Более того, в пограничных городах Ходженд (Таджикистан), Чарджоу (Туркмения), Ош (Киргизия), Чимкент (Казахстан) также функционируют аналогичные театры, значительную часть репертуара которых составляют произведения узбекских композиторов и бастакоров. Эта первая причина *совокупного* определения «Узбекский музыкальный театр».

Вторая причина – именно на рубеже двух столетий в музыкальных театрах Узбекистана в полный голос зазвучали такие произведения, как *Материнское поле* (по Ч. Айтматову) и *Кровавая свадьба* (по Ф. Гарсиа Лорке) И. И. Акбарова, *Двенадцатая ночь*

(по У. Шекспиру) Р. Д. Вильданова, *Прометей* (по Ю. Марцинкявичюсу) М. Б. Бафоева – на сцене Госмузтеатра им. Муками; *Пробуждение* (по Хамзе), диалогия *Гамлет* и *Макбет* (по У. Шекспиру) Н. А. Закирова, *Джалалиддин Мангуберды* (по М. Шейхзаде) И. И. Акбарова, *Алишер Навои* (по Уйгуну) М. М. Бурханова – на оперных подмостках. Чётко определить жанровую принадлежность этих и ряда других произведений невозможно, в связи с чем и вводится понятие «Узбекский музыкальный театр» в совокупном осмыслении.

Многообязывающий феномен «узбекский симфонизм» по обоим параметрам подтверждаемый в последней четверти XX века, имеет определённую предтечу чуть более раннего времени, принадлежащую перу И. И. Акбарова в его инспирированной узбекскими дастанами поэме *Памяти поэта* (1954) и *Этической поэме* (1962). Окончивший две консерватории по классам композиции – ташкентскую (1945) и ленинградскую (1954) – композитор совершенно точно определил суть, сердцевину национального симфонизма, а именно – эпичность, широту развёртывания. Неудивительно, что, постепенно обретая высокий статус основоположника узбекского симфонизма, И. Акбаров апробирует, укрепляет и утверждает именно этот перспективный путь в последующих своих партитурах: *Симфонические картинки* (1970, по Р. Тагору), *Поэма для струнного оркестра, флейты, арфы и литавр* (1976), *Шахунтала* (1978, по Калидасе), *Авиценна* (1980). И только после этих опусов, переступив 60-летний порог², создаёт симфонию «*Навруз*» (1989), *Симфонию-эпитафию* (1992), *Классическую* (2002) и *Самаркандскую* (2004) симфонии.

Отметим наиболее приоритетные направления развития узбекской симфонической музыки

I. Обращение композиторов к крупным, порой, глобальным темам и образам:

- И. И. Акбаров – образы исторических личностей Амира Темура (Тамерлан), Джалалиддина Мангуберды, Авиценны;
- Т. У. Курбанов – облики Ахмада Яссави, Хамзы-Хакимзода Ниёзи, Авиценна, легендарного эпического героя Ширака;
- М. М. Таджиев – трилогия симфоний *Млечный путь: Архипелаг ГУЛАГ (№15)*, *Стон духов (№16)*, *Млечный путь (№17)*;
- Н. Гиясов – симфония *Гойя (Тернистый путь познания по Л. Фейхтвангеру) (№1)*, трилогия симфоний *Вечность: Вечная Вселенная (№8)*, *Вечный Иисус (№9)*, *Вечный ислам (№10)*.

Добавлю, что в этом направлении нужно также отметить сугубо оркестровые страницы опер И. И. Акбарова *Леопард из Согдианы* и *Изначальная ошибка*, его музыкальной драмы *Материнское поле*, оперы *Пробуждение* Н. А. Закирова, что вполне соответствует расширенному понятию академика Б. В. Асафьева о симфонизме – «вне симфонии».

II. Наряду с дастанами, в возмужании нашего симфонизма ключевую интонационную, формообразующую и циклоопределяющую значимость обрели макамы. Причём, если И. И. Акбаров, считающий, что «макомы не нуждаются в обработке», использует лишь принципы темообразования тех же макомных *пеширавов*, то М. М. Таджиев, Н. Гиясов, М. Б. Бафоев нередко используют прямые и переосмысленные цитаты из цикла «Шашмаком» и «Фергано-Ташкентских макомов», в меньшей мере из Хорезмского цикла.

III. В последние годы зародилась новейшая традиция – обращение композиторов к стилистике монодийного – в различных ее возможных

² Уместно напомнить, что крупнейшие симфонисты XX века – Б. Мартину, А. Онеггер, Н. Мясковский, В. Лютославский – свои первые симфонии создавали в зрелом возрасте.

формах – бастакоровского творчества (симфонии М. М. Таджиева, М. Махмудова, М. Б. Бафоева) и даже прямым цитатам (ашула *Қоши ёсинму дейин...* в симфонии *Ҳолоти Алишер Навои* (№5) М. Б. Бафоева, что связано с синтезом двух реалий авторства.

IV. И ещё об одном, перспективном, на мой взгляд, синтезе, во многом – неожиданном, но дающий озонирующие звучания местному симфонизму:

- слияние в партитурах М. Б. Бафоева интонационно ярких примеров синтеза европейских и национальных образов и стилей – *Ходжа Насреддин и Карменсита в Бухаре* (2002), *Турецкий концерт для гобоя и оркестра «Волны средиземного моря»* (2004), *Chang-music I – Chang-music V* (1990-1994) Д. Ф. Янов-Яновского;

- отметим также немногие примеры соединения традиций мирового джаза с образами узбекского этноджаза.

V. Наконец, назовём партитуры композиторов Узбекистана, ставшие составной частью симфонизма последних лет, отображающих национальные образы других народов: *Третий концерт для фортепиано с оркестром «Тайские напевы»* (1993) Р. Абдуллаева, *Симфония №4 на корейские народные темы* (2007) Х. Г. Рахимова, его же балет *Фархад и Соннэ* (2017) на узбекские и корейские мотивы.

Разумеется, для осмысления и исследования на самом современном уровне столь существенных изменений в поступательном развитии музыки Узбекистана в контексте евразийской и мировой музыкальной культуры нужны были соответствующие музыковедческие потенциалы. Ключевую роль в этом процессе играют упомянутый выше региональный Специализированный докторский Совет при НИИ Искусствознания и новый Научный Совет при Государственной консерватории Узбекистана.

Если ранее предметом большей части диссертаций являлось изучение жанров фольклора, отдельных произведений композиторов Узбекистана, то сегодня наблюдается обращение к исследованиям межжанровой, межкультурной проблематики. Радует и вступление на диссертационную стезю композиторов, исполнителей.

* * *

Противившись с XX веком и переступив порог третьего десятилетия нового века, музыкальная культура Узбекистана вошла в период интенсивного возмужания.

Литература:

1. Абдуллаева Э. Феликс Янов-Яновский. Ташкент: Vaktria press, 2015. 320с.
2. Гафурбеков Т. Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: «Фан», 1987. 168с.
3. Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент: «Гафур Гулям», 1979. 220с.

Tukhtasin Gafurbekov

Musical palette of Uzbekistan at the turn of XX-XXI centuries in the realities of Eurasia

Abstract. The article is devoted to topical issues of composing in Uzbekistan at the turn of the century. The author makes a number of generalizations concerning trends in musical

development, based on both scientific observations and personal experience of participation in the process.

Keywords: Musical culture of Uzbekistan, composer's creativity, traditions, innovation, bastakors.

***Сведения об авторе:** Гафурбеков Тухтасин Батырович, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки и критики Государственной консерватории Узбекистана.*

***Information about the author:** Gafurbekov Tukhtasin Batyrovich, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music History and Criticism of the State Conservatory of Uzbekistan.*