

10-6-2018

About National Trends In Music Of Composers Of Uzbekistan

Farkhod Abdullaev
The State Conservatory of Uzbekistan

Follow this and additional works at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music



Part of the [Music Commons](#)

Recommended Citation

Abdullaev, Farkhod (2018) "About National Trends In Music Of Composers Of Uzbekistan," *Eurasian music science journal*: 2018 : No. 2 , Article 1.

Available at: https://uzjournals.edu.uz/ea_music/vol2018/iss2/1

This Article is brought to you for free and open access by 2030 Uzbekistan Research Online. It has been accepted for inclusion in Eurasian music science journal by an authorized editor of 2030 Uzbekistan Research Online. For more information, please contact sh.erkinov@edu.uz.

Международный музыкальный фестиваль “Шарк тароналари”, проводимый в Самарканде (1997-2017 гг.), демонстрирует особый интерес, который вызывает во всем мире восточная, в том числе и узбекская музыка.

Это явление, естественно, привлекает внимание композиторов, музыковедов, исполнителей, в том числе и деятелей музыкальных фестивалей; соответственно подводит итог огромному отрезку истории – от музыки средневековья до наших дней. И у истоков музыкальной культуры узбеков, в целом и народов Востока – высокоразвитая система национальной монодии со своими средствами, формами, жанрами, исполнительскими стилями и их носителями, на базе которой зародилось современное музыкальное творчество и исполнительство, сохраняемые определенные традиции; соответственно в нем возникают новые явления, требующие фиксации и объяснения. Это свидетельство значительного возрастания интереса к еще живущим музыкальным традициям как ценному художественному наследию.

Современное состояние национальных традиций имеет свои специфические отличия и это обусловлено особенностями формирования народа, его социально-экономическим и культурным развитием, бытовым укладом, состоянием музыкальных традиций и пр. Традиционная музыка – явление сложное и многогранное; и в пределах традиционной монодической культуры сложились жанры с соответствующими образно-эмоциональными, музыкально-выразительными, структурными и исполнительскими особенностями. Было бы неверным говорить о том, что традиционное узбекское музыкальное искусство не знало понятия «творец музыки». Издавна существовали устазы – хафизы, бастакоры, поэты, ученые-просветители – история свято хранит имена многих, которые одновременно занимались многогранной творческой (поэтической, музыкальной, исполнительской) и научной деятельностью, таковы Борбад Марвизи, Абу Наср Фараби, Абу Али ибн Сино, Абдукадыр Мараги, Абдурахман Джами, Алишер Навои, Захириддин Мухаммад Бабур, Мухаммад Рахимхон Сони (Феруз) – личности настолько крупные, вызывающие беспрекословное почтение далеко за

пределами собой эпохи. Эти и другие личности своими произведениями создавали чудесную и необъяснимую для мира загадку слова и музыки. Традиция продолжает жить – потому и не скудеет узбекская поэзия и музыка; рождаются, крепнут, получают новые исполнительские трактовки прекрасные мелодии, песни, макомы – плод вдохновения замечательных творцов.

Поэзия и музыки, как единая, неотъемлемая часть художественной культуры, способна непосредственно влиять и определять политическую и социально-психологическую сферы жизни, ибо художник слова и музыки осмысливает глубиннейшие вопросы своего времени, пропуская сквозь их беспощадный свет конкретное человеческое бытие и даже самого человека, подчас наделяя его фигуру тем колоссальным духовно-нравственным зарядом, какой немислим в монотонном будничном бытовании той же самой личности. Поэзия и музыка всегда стояли и стоят на страже души человека, тщательно оберегая ее нравственное здоровье. Соответственно, формы взаимодействия слова и музыки разнообразны, и именно в сфере синтеза двух искусств все чаще проявляются тенденции национального. Ведь “движение музыки навстречу слову и – обратно – слова к музыке в художественном творчестве обусловлено общностью их природы и обусловленным этим обстоятельством их жанровым параллелизмом” (Л. Федянина), а отсюда вопрос о национальном стиле и его составляющих связан с опытом воплощения древнетюркских и средневековых традиций “портрета” в слове и музыке. Поскольку сама природа стиля обнаруживает себя в обновлении через диалогические отношения со стилем культуры, художественным контекстом. Примером тому является творчество основоположника узбекской классической литературы Алишера Навои, ставшего “поэтом всех народов нашей страны” (Н. Конрад), “мастером узбекского слова”, “султаном поэзии” (В. Захидов) – государственного и общественного деятеля, поэта, бастакора и ученого. Закономерно, что тема Алишера Навои занимала исключительно важное место во всех видах современного искусства Узбекистана, но особенно заметное в музыке – будь то музыкально-сценические, инструментальные или вокальные

жанры, в частности, воплощения в музыке его цикла поэм “Хамса” (Пятерица). Исключительная популярность поэм Алишера Навои сыграла важнейшую роль в формировании узбекского музыкального театра – это музыкально-драматические спектакли 20-х годов XX столетия “Фархад и Ширин” и “Лейли и Меджнун” на основе образцов узбекской традиционной музыки (при участии Юнуса Раджаби и Тохтасына Джалилова), музыкальные драмы 30-х годов “Фархад и Ширин” В. Успенского и “Лейли и Меджнун” Р. Глиэра, Т. Садыкова в дальнейшем на их основе узбекских опер (“Лейли и Меджнун” Р. Глиэра и Т. Садыкова, 1940; “Фархад и Ширин” В. Успенского и Г. Мушеля, 1951), оперы “Дилором” М. Ашрафи (1958), балета “Лейли и Меджнун” И. Акбарова (1968).

Как известно, формы проявления национального в музыке многообразны, например, через народную песенность или через формы изустно-профессиональной музыки. Разнообразные формы проявления национального можно проследить в классической музыке прошлого, например, влияние восточной музыки на русскую – это своеобразное продолжение ориентальной традиции. В композиторском творчестве Узбекистана неоднократно отмечались национальные тенденции: в первых музыкальных драмах и узбекских операх, в симфонической музыке, в хоровых обработках композиторов Узбекистана. Вокально-симфоническая поэма И. Акбарова “Хамса саҳифаларидан” (“По страницам Хамсы”, 1972), для хора и симфонического оркестра, навеяна впечатлениями от гениальной “Пятерицы” А. Навои. При этом композитор не ставил целью отразить сюжетную повествовательность какой-либо поэмы, входящей в состав этого монументального цикла “Хайратул-аброр” (Смятение праведных), “Фархад и Ширин”, “Лейли и Меджнун”, “Сабъаи сайёр” (Семь планет) и “Садди Искандарий” (Стена Искандера), которая включает в себя более 25614 бейтов. Сам по себе “Хамса” – грандиозный по охвату событий и образов, по глубине философской концепции, по идейно-смысловой направленности содержания цикл. Композитора, как отмечает исследователь творчества И. Акбарова, Н. С.

Янов-Яновская, “интересует общий философско-нравственный смысл творения Навои, его глубинная идея. И композитор решает идти не по внешнему, сюжетному слою “Пятерицы”, а по внутреннему подтексту, по идейно-смысловой направленности содержания..., насыщенной философским размышлением о целях человеческой жизни”. И. Акбаров, для воплощения темы борьбы добра и зла, в своей трехчастной композиции привлекает лишь один эпизод из поэмы “Фархад и Ширин” – эпизод “Допрос Фархада Хосровом”. При этом “тщательно отобран, продуман интонационно-тематический материал, позволяющий четко вылепить образы, систему их взаимоотношений”. Хоровыми средствами обрисованы поэт, Фархад и народ, а образ Хосрова – средствами оркестра. Крайние части поэмы – монологического характера хоровые речитативы, передающие размышления поэта, где постепенность музыкального развертывания опирается на свободно развиваемый речитатив-тему. Текущая хоровая фактура то монодийное, то раздробное, то сливающие ритмоинтонации – это своеобразные монологи Фархада (символизирующий образ самого поэта), отражение его страсти, вольнолюбия (эпико-повествовательный склад). Тема зла – образ Хосрова уже дана в оркестровом вступлении, который приобретают грозный, страшный смысл (представлена оstinatным диссонантным звучанием медных инструментов). Вторая часть – центральная – столкновение и борьба, где партия хора выдержана в одном выразительном плане, а оркестровое – склонно к глубоким образным изменениям, большим драматическим нарастаниям, то есть многоплановая трактовка – двидения от программно-изобразительного плана к тематизму программно-обобщающим, “отражающую общую героико-драматическую идею произведения”. Хоровая и оркестровые партии связаны с логикой симфонического развития. Оригинальный способ симфонизации тематического материала связан с народно-песенным (бытовой фольклор) и народно-инструментальными истоками (напоминающие дутарную и домбровую музыку). Свободно-ритмические монологи хора, где распевность сочетается в речитативным складом, идут от стиля пения ферганских “катта

ашула”. Следует отметить, что И. Акбаров избегает так называемого цитирования и предпочитает более опосредованные формы его претворения.

Поэма “Хамса” И. Акбарова по своей единой контрастно-сквозной форме, многоплановостью и богатством содержания, мастерством и безупречным вкусом, чистотой эпико-повествовательного и философско-лирического чувства и высоким музыкально-поэтическим строем приближается к ранее созданной пятичастной симфонии “Самаркандские рассказы”. Музыкальная драматургия поэмы достаточно убедительная и впечатляющая – помимо логики сюжетного развития, это использование сквозных музыкальных образов (Фархад-поэт-народ и Хосров) и высокой степени лейт- и ритмоинтонаций; применения принципа интонационных арок хоровых и оркестровых партий и выдержанных тембровых характеристик, и что особенно важно – симфонизация драматического развития, характерная для зрелого периода композитора.

Национальную идентичность поэмы “Хамса” Икрама Акбарова можно определить обилием жанровых музыкальных элементов, идущих от народно-музыкальных истоков (маршевость от интонационно-ритмических оборотов, бытующие песенные обороты бытового фольклора; свободная ритмоинтонация, напоминающие приемы “катта ашула”; строфичная форма интонирования; инструментальные равноправные приемы интерпретации дутарно-домбровой музыки, диалогичность хоровой фактуры), несомненно, усиливает реалистическую выразительность музыкального языка и демократичность склада всего произведения.

Своеобразное проявление национального можно проследить и в творчестве современных композиторов Узбекистана. Оперный стиль М. Бафоева интересен своей драматургией, основанной на семантической системе “Шашмакома” (телеопера “Бухораи шариф”, опера-балеты “Небо моей любви” и “Хамса”), где непосредственное развитие сюжета сочетается с эмоционально-психологическим подтекстом, многослойным жанровым сплетением. Его последняя опера-балет “Хамса” поставленная в 2017 году на

сцене Большого театра оперы и балета им. А. Навои, показательна с точки зрения влияния источников национального через художественную систему поэзии Алишера Навои. Примечательна органическая связь вербального языка с музыкальным, то есть поэзия, музыка и танец (балет) становятся драматургической системой оперы. Так создается единая форма выразительных средств, как национальное музыкальное мышление, которая определяется идейно-художественным замыслом произведения.

Впервые предпринята попытка объединить в одном оперном произведении все пять поэм замечательного цикла “Хамса” через богатство образцов узбекской традиционной музыки, в частности, жанра макама, что позволяет показать глубокую связь прошлого с современностью и неуклонную верность традициям. Извечные для классической восточной поэзии темы любви и ревности, Алишер Навои насыщает социальными мотивами; своеобразны приемы композиции и выразительные средства.

М. Бафоев не преследует цель отразить сюжетную последовательность событий, присущую той или иной поэме. Это фрески, где показана общая картина жизни людей, полная драматизма, столкновения противоборствующих сил. При этом стоит образ самого поэта. Именно образ Навои является сквозным в опере-балете, и он присутствует во всем пяти эпизодах, принимая разные образы – его лейтмотивом является основной мотив макама “Наво”, но в разных музыкальных сочетаниях.

Национальная идентичность оперы-балета “Хамса” М. Бафоева прослеживается в сочетании двух контрастных принципов, как “фольклоризм” и “трансмиссия”, органично связанных между собой (композиторская традиция современности создания народно-национального стиля, что породила свою специфическую музыкальную “лексику”): художественный образ поэта задается композитором через макомную тему (принцип фольклоризма), как своя собственная музыкальная мысль, с которой автор волен обращаться по канонам собственного художественного стиля. Второй принцип «трансмиссии» используется во всех фресках для воплощения

определенных образов или картин – использования образцов узбекской традиционной музыки (обрядовых и народных песен), а также интонаций из других произведений композиторского творчества в ряде вокальных и балетных эпизодов. Обращения к традициям можно определить и на разных типах воплощения повествования “Хамса” Алишера Навои, например, обусловленное ситуационно – в “Смятение праведных” (своеобразный пролог – величие поэта Алишера Навои) – концепция человека (величие человека в его единении с мироизданием) и его творческо-научная концепция (путь поэта), который своим творчеством призывает к дружбе, свободе, служению людям; в эпизоде “Фархад и Ширин” – символ земной любви, идея объединения разных народов в единое целое; фреска “Лейли и Меджнун” – безумная любовь и разлука, хотя влюбленные погибают из-за козней зла и несправедливости, обе поэмы гимн пленительной женской красоте, всепобеждающей силе любви, верности и преданности в ней; поэма “Семь планет” – жизнь шаха Бахрама и его любви к красавице-певице Дилором, поэт воспевает человеческую любовь, при этом проповедуются идеи добра и справедливости, верности, преданности и гуманизма; последняя фреска “Стена Искандера” – раскрывает пагубность самой идеи войны: стена, возведенная Искандером, символ сильной власти; при этом о ничтожестве власти и богатства, о бессмертии добра и знаний. Через музыкальные образы оперы “Хамса” М. Бафоев раскрывает философско-нравственные идеи Алишера Навои, используя все средства музыкального выражения и изображения, трансформируя разные жанры традиционной музыки, применяя их в разном качестве и в различной форме – стремясь ко все более глубокому, органичному, содержательному воплощению национальной идентичности.

Многоплановое национальное мышление и разнообразие форм национальное в музыке являются факторами, существенно определяющие формирование современного музыкального языка.

References

- [1] **Navoiy, Alisher.** *Qomusij lukhat.* 2016. Vols. I,II.
- [2] **Zokhidov V.** *Ulug shoir izhodining qalbi [The great aspects of the poet's heart].* 1970.
- [3] **Konrad N.** *Zapad i Vostok. [West and East].* 1972.
- [4] **Fedyanina L.** *Slovo i muzyka. [Word and music].* 2004.
- [5] **Yanov-Yanovskaya N.** *Ikram Akbarov.* 2011.