

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.27>

Абдуллаева Эльмира Башировна

ДАГЕСТАНСКАЯ СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА: ЖАНРОВО-ВИДОВАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ

В статье рассмотрены тенденции развития профессионального музыкального искусства Дагестана в 70-е годы XX века. Автор показывает, что этот период оказался значимым с точки зрения освоения крупных жанров и форм в творчестве композиторов Дагестана. Поиск национальной самобытности в средствах музыкального воплощения способствовал выработке оригинального музыкального тематизма "общедагестанского" звучания и уверенной презентации сочинений дагестанских композиторов в контексте советского музыкального искусства. Результаты исследования убеждают в том, что произведения дагестанских композиторов 1970-х годов составили прочную базу как для последующего развития композиторского творчества республики, так и для исследований в области истории музыки и музыкальной критики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/27.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2018. № 12(98). Ч. 2. С. 310-313. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2018/12-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.071.5

Дата поступления рукописи: 11.10.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-12-2.27>

В статье рассмотрены тенденции развития профессионального музыкального искусства Дагестана в 70-е годы XX века. Автор показывает, что этот период оказался значимым с точки зрения освоения крупных жанров и форм в творчестве композиторов Дагестана. Поиск национальной самобытности в средствах музыкального воплощения способствовал выработке оригинального музыкального тематизма «общедагестанского» звучания и уверенной презентации сочинений дагестанских композиторов в контексте советского музыкального искусства. Результаты исследования убеждают в том, что произведения дагестанских композиторов 1970-х годов составили прочную базу как для последующего развития композиторского творчества республики, так и для исследований в области истории музыки и музыкальной критики.

Ключевые слова и фразы: композитор; жанр; опера; симфония; концерт; токката; песня; хор; музыкальный театр.

Абдуллаева Эльмира Башировна, к. искусствоведения

Институт языка, литературы и искусства имени Г. Цадасы

Дагестанского научного центра Российской академии наук, г. Махачкала

elklas@mail.ru

ДАГЕСТАНСКАЯ СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА 70-Х ГОДОВ XX ВЕКА: ЖАНРОВО-ВИДОВАЯ И СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ХАРАКТЕРИСТИКИ

В 1970-е гг. дагестанская музыка обогатилась произведениями, позволяющими говорить о новом этапе ее развития. В этом качественном сдвиге отразился новый уровень всей национальной художественной культуры Дагестана. Пристальное внимание к процессам и явлениям жизни, к сложным социальным и мировоззренческим проблемам современности, к психологическому и нравственному миру горцев сочетается в дагестанской литературе и искусстве этих лет с обостренным интересом к своей национальной истории, духовному наследию, самобытным народным традициям. Композиторы, как и поэты, мастера изобразительного искусства, деятели театра, стремились увидеть и осмыслить жизнь сквозь призму исторического духовного опыта народа и одновременно осознать национальную действительность как часть «большого мира», и этот небывалый по широте кругозора и по масштабу внутреннего отношения творческий подход обеспечивал новое качество вершинных художественных достижений. В этой связи актуальность и новизна затронутой проблематики связана с научным осмыслением процессов развития дагестанской профессиональной музыки с позиции освоения крупных и малых музыкальных форм и поисков национального стилистического своеобразия.

В рассматриваемое десятилетие значительно возросла продуктивность творчества композиторов, появилось много новых разножанровых сочинений. Это отражает и общую тенденцию развития позднесоветской культуры – поиск национального своеобразия внутри общей системы советского многонационального художественного наследия [4, с. 64]. В связи с этим цель исследования видится в рассмотрении развития крупных и малых жанров в творчестве дагестанских композиторов 1970-х годов, периода, давшего импульс к становлению крупных сценических жанров в последующие десятилетия. Для достижения цели необходимо представить панораму развития всех жанрово-видовых особенностей музыкального искусства обозначенного периода.

В ряде важнейших жанров (таких как опера, балет, вокально-симфонические, хоровые сочинения) в 1970-е годы прослеживается растущий разрыв между уровнем художественного творчества и возможностями исполнительских сил в республике. Новые симфонические, вокально-симфонические, музыкально-театральные произведения дагестанских композиторов обрели жизнь на концертной эстраде и театральной сцене за пределами Дагестана, ряд крупных сочинений остался вовсе не исполненным, но подчас именно с ними связаны новые достижения музыкального творчества.

Рельефнее всего это восходящее движение национального композиторского творчества проявилось в области *музыкального театра*. Вслед за блестящей премьерой балета М. Кажлаева «Горянка» 20 марта 1968 года на сцене Академического театра оперы и балета им. С. М. Кирова в Ленинграде состоялись премьеры еще двух работ дагестанских композиторов. В 1971 году Ленинградский мюзик-холл поставил мюзикл М. Кажлаева «Миллион новобрачных». В этом же году ленинградские зрители познакомились с оперой Ш. Чалаева «Горцы», премьера которой была осуществлена коллективом Малого оперного театра. В 1974 году появилась музыкальная комедия Ш. Чалаева «Странствия Бахадура» по мотивам повестей дагестанского писателя А. Абу-Бакара, поставленная в 1981 году в театре «Ванемуйне» (г. Тарту, Эстония), а в 1975 – сразу

два его балета: «Хан Гирей» (по поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан») и «Камалил Башир» (по одноименной аварской легенде), наконец, в 1977 г. композитор завершил работу над партитурой оперы «Маугли» (по Киплинг) для Центрального детского музыкального театра (премьера состоялась в Москве, постановка оперы в Махачкале на сцене Русского драматического театра им. М. Горького была осуществлена в 1984 г. силами Центрального детского музыкального театра под руководством Н. Сац).

Опера Ш. Чалаева «Горцы» (1970) явилась новым шагом в освоении героической темы в искусстве Дагестана. Содержание «Горцев» многопланово и насыщено. В самом сюжете заложено важное (помимо жанра) отличие оперы Ш. Чалаева от хореографической трагедии М. Кажлаева: если «Горянка» – лирико-романтическая трагедия личности, то «Горцы» – монументальная народная трагедия. Как «событие значительное, важное для развития музыкальной культуры республики» отметил появление «Горцев» Д. Д. Шостакович [10].

Возросшее внимание дагестанских музыкантов к героической, патриотической тематике в эти годы было связано с традициями национальной культуры и общими тенденциями искусства социалистического реализма. С начала 1970-х гг. интерес общественности привлекают работы молодых композиторов, выпускников музыкальных вузов Москвы и Ленинграда Казбека Шамасова (симфоническая поэма «Утро Родины», оратория «Героям безвестья»), Магомеда Касумова (песни) и Магомеда Гусейнова (кантата «Поклоняюсь высокому солнцу» для хора без сопровождения, песни).

Поисками новых путей в *вокально-симфонической* и *хоровой музыке* отмечены и некоторые работы других авторов. Разнородные тенденции в развитии этих жанров проявились, в частности, в вокально-симфонических циклах на народные темы Ш. Чалаева, хоровом цикле «Рождение песни» (1978) М. Кажлаева [3, с. 15], в Кантате для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра «Колокол Хиросимы» на стихи Р. Гамзатова (1976) В. Шаулова. Общим для этих поисков было стремление к расширению сферы образов вокально-симфонической и хоровой музыки, ведущее к обогащению системы художественных средств, а в некоторых случаях и к «обновлению жанров» [7, с. 34]. М. Кажлаев, сознательно тяготеющий к эстраднему искусству, полному блестящих эффектов и элементов развлекательности, предпринял попытку введения в область хоровой музыки разнородных по своему стилю и жанровому происхождению средств выразительности (эффектных оркестровых тембров, сложной полиритмии). Стремление М. Кажлаева к синтезу различных приемов стало одной из составляющих черт его стиля [11, с. 45, 50-56, 88].

Некоторые общие тенденции дагестанского композиторского творчества 1970-х гг. специфически преломились в *камерной вокальной музыке*. Еще в предшествующее десятилетие ведущим жанром в этой сфере был вокальный цикл, ставший в 1970-е годы почти исключительной формой творчества. Вокальные циклы «Песни Муи» на слова Р. Гамзатова (1972), «Зеленые косы грусти» на слова Адалло (1973) Ш. Чалаева, «Десять романсов» на слова Е. Эмина (1975) С. Керимова, цикл романсов «Сюита о любви» (1976) М. Гусейнова, вокальный цикл для тенора и фортепиано на стихи Адалло (1974) В. Шаулова образуют в совокупности довольно разнообразную по содержанию, стилистике и богатую яркими художественными достижениями панораму национального романса.

В крупных камерно-вокальных сочинениях 1970-х гг., таких как «Шесть лакских песен для баритона и оркестра» (1972), лирическая кантата для баритона, смешанного хора и оркестра «Целую женские руки» на стихи Р. Гамзатова (1970) Ш. Чалаева, прослеживается тенденция сближения камерной вокальной и вокально-симфонической музыки. Если в вокально-симфонических жанрах этот синтез приводит к появлению черт камерности, лиризма, то в вокальных циклах это проявляется, наоборот, в тяготении к масштабности, симфонизации мышления, заметному повышению роли инструментального сопровождения.

Во многих сочинениях дагестанских композиторов 1970-х гг. заметно тяготение к выходу за рамки узко понимаемой национальной тематики, стремление отойти от фольклорно-этнографической направленности, которая в течение многих лет служила исходной точкой и главным критерием в выборе сюжетов, образов, характеров и пр. В 1970-е гг. выход за пределы локальной дагестанской тематики проявляется в целом ряде произведений разных жанров: от детской песни до масштабных симфонических партитур, оперы и балета. Таковы опера Ш. Чалаева «Маугли» и его балет «Хан Гирей» по поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан», симфонические фрески М. Кажлаева «Фархад и Ширин» и др.

При всей широте тем и идей и разнородности поэтических истоков камерной вокальной музыке этого периода присуща и определенная ограниченность: романсное творчество тех лет почти не выходит за пределы любовной, реже – философской лирики. Характерно, что даже в современной поэзии композиторов не привлекают образы современников или публицистическая лирика Расула Гамзатова и Гаруна Саидова. Типичная для советского романса область юмора, острой социальной сатиры также почти не нашла отклика в дагестанском романсе 1970-х гг.

Камерная инструментальная музыка дагестанских композиторов развивается в этот период довольно вяло, авторы редко обращаются к инструментальному ансамблю. Второй «Пушкинский» квартет М. Кажлаева, Сюита для квартета духовых инструментов М. Касумова особо не меняли ситуацию. Нерешенной творческой задачей оставалось и создание полифонических сочинений. Эпизодически появляются пьесы для отдельных инструментов Н. Дагирова, М. Кажлаева (10 пьес для баяна), Соната для флейты и фортепиано М. Касумова, по образному строю близкая его лаконичным концертам [6, с. 15-16], произведения М. Гусейнова и др. преимущественно педагогической направленности.

Среди немногочисленных *фортепианных произведений* 1970-х гг. отметим две серьезные работы Н. Дагирова, в которых наиболее широко и многогранно отражены черты его фортепианного стиля: это Токката (1972) и Тридцать прелюдий-картин (1976). В бравурной, темпераментной Токкате продолжена

линия виртуозного концертного пианизма, восходящего к фортепианному творчеству «кучкистов», в особенности М. А. Балакирева. Эта тенденция в творчестве Н. Дагирова наметилась еще в фантазии «Харс» (1964) и раскрылась в его Токкате в характерных типах фактуры, аккордике и даже в столь любимых Балакиревым сопоставлениях тональностей Ре-бемоль мажор – си минор (в средней части Адажио). Иные грани фортепианного письма композитора раскрываются в Прелюдиях-картинах: это спокойная, уравновешенная лирика, эпическая повествовательность, живописные жанрово-бытовые эскизы, навеянные образами народной песенности и сказочной фантастики. После завершения цикла автор дал миниатюрам конкретные названия, раскрывающие их образное содержание: «Солнечное утро», «Старая быль», «Праздник в ауле», «Фантастический танец», «Аварская песня», «Грусть», «Игра», «Фантазия», «Сказки» и пр. Не очень соответствует общему строю этих пьес их название Прелюдии-картины, подразумевающее особую конкретность образов, яркие элементы живописной или жанрово-характеристической изобразительности. По содержанию и уровню технических исполнительских трудностей Прелюдии-картины Н. Дагирова доступны учащимся музыкальных школ и училищ. К детской аудитории прямо обращены и названия многих частей цикла: «Марш кукол», «Игра с колокольчиками», «Танец цветка».

Появление большого количества *сочинений для детей*, подготовленное длительным – от середины 1920-х гг. – опытом дагестанских музыкантов в этой сфере, объясняется возросшим вниманием композиторов к проблемам музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения [12, с. 31]. Повышенный интерес к музыке для детей заметно отразился на развитии детской песни, к которой композиторы Дагестана прежде обращались редко. Специально для детей написаны фортепианные «Пьесы-картинки» и «10 миниатюр» М. Кажлаева, «Детский цикл» для фортепиано В. Шаулова (1974), цикл «По аулам Дагестана» (1975) Ш. Чалаева, «Альбом пьес для детей» С. Керимова (1973), состоящий из 50-ти миниатюр, основанных на фольклорном материале (сочинение отмечено Республиканской государственной премией 1975 года).

В 1970-е гг. песни и хоры для детей пишут все дагестанские авторы. Большую популярность приобрели части из вокально-хорового цикла Н. Дагирова «Песни горского мальчика» на стихи Р. Радищева: «Не танцор, не барабанщик», «Голубка», «Дождь», «Юный космонавт». Новым словом в дагестанской детской музыке стал цикл «Песни маленьких горцев» К. Шамасова для хора, написанный на тексты народных детских песенок Северного Кавказа и Закавказья. В сочинении более тридцати лаконичных хоровых пьес, в которых композитор впервые столь широко и многогранно обрисовал мир ребенка, его представлений о жизни, мир непосредственных чувств, острого восприятия действительности. Обращаясь к детям, композитор не ограничивается кругом сугубо детских тем – картинами природы, быта, образами птиц, зверей («Песенка журавля», «Лиса», «Колыбельная», «Черный жук», «Песенка о пчеле»). Здесь огромную роль играют тщательно отобранные образцы народной поэзии, ненавязчиво и просто композитор говорит со своими исполнителями и слушателями о прошлом, о любви к родной земле («Наши деды», «Вырастешь отважным»). В «Песнях маленьких горцев» проявились умение автора создать образ меткими, точно найденными штрихами, его своеобразный тематический дар, мастерство в использовании детского голоса, строгий вкус.

В *песенном творчестве* дагестанских авторов в эти годы продолжается сосуществование двух основных тенденций, наметившихся в предшествующие годы. Одна из них, связанная с творчеством композиторов-профессионалов, направлена на создание нового интонационного сплава, соединяющего стилистику народной песни с ритмами и интонациями современной (советской) песни. Наиболее ярких, хотя порой спорных, результатов достиг в этом отношении М. Кажлаев в своих Восьми лакских песнях, в которых он пытался создать подчеркнуто современные эстрадные сольные и хоровые песни на национальной основе. Другая тенденция, представленная наиболее широко в произведениях самодельных авторов, выражается в воссоздании национальных мелодий в рамках интонаций, образов народного искусства, часто – в прямом копировании фольклорных напевов. Интересно, что если в первом случае нередко ощущается влияние западных «шлягерных» образцов, то во втором – порой явно воздействие музыки Востока (турецкого, арабского, индийского).

В целом дагестанская песня этого десятилетия, обогатившаяся рядом интересных, удачных работ, не достигла уровня других наиболее плодотворно развивающихся жанров: ни одна песня дагестанских авторов не приобрела известности за пределами Дагестана, как это было с песнями С. Агабабова во второй половине 1950-х гг., не было здесь и самобытных явлений, подобных творчеству А. Цурмилова [9, с. 125-126].

В целом десятилетие 1970-х гг. составило базу для развития музыкального искусства Дагестана позднего советского и постсоветского времени [1, с. 167-168]. Можно отметить, что процесс эволюции симфонического жанра в 1970-е гг. несколько замедлился. За десять лет появились новая симфония «Сулак-свидетель» (1970) Ш. Чалаева по роману М. Хуршилова и Вторая симфония «Памяти поэта» Н. Дагирова (1970) для мужского голоса и камерного оркестра. Обращение к программности разного типа, к жанру «вокальной симфонии» в том числе, получившей значительное распространение в русской советской музыке с 1960-х годов, например, симфонии Д. Шостаковича Тринадцатая «Бабий яр» на слова Е. Евтушенко и Четырнадцатая, симфонии М. Вайнберга, А. Локшина, А. Мурадова и др. [8, с. 113], свидетельствует о поиске в творчестве дагестанских композиторов самобытной национальной концепции симфонии.

Необходимо отметить появление в этот период синтетических жанров, представляющих собой смешение разнородных жанровых признаков и принципов. Это отчетливо наблюдается в Концертной увертюре для симфонического оркестра (1975) и Фантазии на темы песен С. Керимова (1975) Е. Островского и в самой крупной работе 1970-х гг. М. Кажлаева – симфонических фресках «Фархад и Ширин» (1978) – монументальной композиции для большого симфонического оркестра, хора, чтеца и солиста-певца, возникшей на основе музыки к фильму «Любовь моя, печаль моя». В соединении разножанровых, разностильных

средств, способов изложения музыкального материала, в соединении эффектных, но далеких приемов (мелодекламация, симфоджазовая лексика, мугамная импровизация, звукоподражательные элементы: завывание ветра в пустыне, «пение» песков и пр.) автору не удалось добиться единства звукового целого. Симфонические фрески не имеют объявленной программы. Вообще, неконкретная, расплывчатая, как правило, не расшифрованная в каком-либо пояснительном тексте программность остается характерной чертой сочинений дагестанских авторов 1970-х гг. Программность, очерченная лишь названием, превращается порой в формальный, малосодержательный атрибут партитуры.

Более равномерное и плодотворное развитие дагестанского инструментального концерта, опирающееся уже на двадцатилетнюю традицию, также не было лишено проблем и отмечено разнообразием трактовок жанра, его содержания, структуры. Три концерта – скрипичный, флейтовый и фортепианный – написал в эти годы молодой композитор М. Касумов. Концерт для скрипки с оркестром отмечен Республиканской государственной премией им. Г. Цадасы в 1978 году. В нем в полной мере проявились привлекательные стороны творчества композитора: дар жанрово-конкретной образности, мелодический тематизм, в котором интонации народно-национального характера переосмыслены в современном ладово-гармоническом ключе. Простота структур, незатейливость содержания, лишенного глубоких конфликтов и значительного драматургического развития, обеспечивают удобство их использования в качестве учебного материала. К детской, юношеской исполнительской аудитории обращены и некоторые другие работы молодых дагестанских композиторов, к примеру, Концерт для скрипки с оркестром в трех частях (1978) В. Шаулова [5, с. 138].

Представленный в статье аналитический обзор основных тенденций развития дагестанской советской профессиональной музыки 1970-х годов несет в себе большой потенциал к возможному изучению каждой в отдельности группы музыкальных жанров дагестанской музыки обозначенного и последующих периодов. При всей малоизученности музыки дагестанских композиторов, обращение к их творчеству не терпит какой-либо отсрочки, поскольку не только недостаточно представлен пласт научной музыковедческой литературы, но совершенно отсутствует учебная литература для музыкальных колледжей и факультетов музыки в дагестанских вузах. На сегодняшний день практически нет изданной нотной литературы. И это еще одна проблема, которая должна быть решена для изучения и популяризации дагестанской профессиональной музыки [2, с. 124]. Результаты проведенных в статье исследований будут полезны для музыковедов, музыкальных критиков, педагогов музыкальных учреждений республики по предмету «История дагестанской советской музыки».

Список источников

1. **Абдуллаева Э. Б.** Дагестанское музыкальное искусство постсоветского времени: основные тенденции // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве: к 40-летию Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: сб. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. С. 167-182.
2. **Абдуллаева Э. Б.** Музыкальное искусство Дагестана в пространстве межкультурных коммуникаций // Вестник Дагестанского научного центра Российской академии наук. 2013. № 50. С. 122-124.
3. **Абдуллаева Э. Б.** Национальное своеобразие музыкального языка в творчестве композиторов Мурада Кажлаева и Ширвани Чалаева (на примере вокальных циклов) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 12 (74). Ч. 2. С. 13-16.
4. **Абдуллаева Э. Б.** Современное профессиональное искусство Дагестана (вторая половина XX – начало XXI в.). Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2014. 144 с.
5. **Абдуллаева Э. Б.** Творческий портрет композитора Валерия Шаулова // Вестник Института языка, литературы и искусства им. Г. Цадасы Дагестанского научного центра Российской академии наук. 2018. № 13. С. 136-142.
6. **Агагишиева З. З.** Магомед Касумов. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1991. 22 с.
7. **Коркмасова М. А.** Дагестанская симфония. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1990. 104 с.
8. **Петров В. О.** Вокальная симфония: к вопросу о синтезе музыки и слова // Культура и искусство. 2013. № 1 (13). С. 104-114.
9. **Шабаева А. К.** Деятели музыкальной культуры Дагестана: справочник. Махачкала: Институт ЯЛИ ДНЦ РАН, 2006. 166 с.
10. **Шостакович Д.** Творчество – это поиск // Известия. 1974. 22 июля.
11. **Якубов М. А.** Мурад Кажлаев известный и неизвестный. М.: Эхо Кавказа, 2002. 624 с.
12. **Якубов М. А.** Очерки истории дагестанской советской музыки (1917-1945). Махачкала: Дагкнигоиздат, 1974. 188 с.

DAGESTAN SOVIET MUSIC OF THE 70S OF THE XX CENTURY: GENRE-SPECIFIC AND STYLISTIC CHARACTERISTICS

Abdullaeva El'mira Bashirovna, Ph. D. in Art Criticism

*Institute of Language, Literature and Art named after G. Tsadasa of Dagestan Scientific Centre
of the Russian Academy of Sciences, Makhachkala
elklas@mail.ru*

The article deals with the development trends of professional musical art in Dagestan in the 70s of the XX century. The author shows that this period turned out to be significant from the point of view of major genres and forms mastering in Dagestan composers' works. The search for national identity in the means of musical embodiment contributed to the development of the original musical themes of "all-Dagestan" sounding and the confident presentation of Dagestan composers' compositions in the context of the Soviet musical art. The results of the research convince us that Dagestan composers' works of the 70s constituted a solid base both for the subsequent development of composers' creative work in the republic and for research in the field of music history and music criticism.

Key words and phrases: composer; genre; opera; symphony; concert; toccata; song; chorus; musical theatre.