

Манашир Якубов

ГОТФРИД АЛИЕВИЧ ГАСАНОВ



Манашир Якубов

ГОТФРИД АЛИЕВИЧ ГАСАНОВ
- основоположник дагестанской
профессиональной
музыкальной культуры

Типологическое исследование

Москва 2010

ББК 85.313(2)

Я 49

Манашир Якубов. Готфрид Алиевич Гасанов — основоположник дагестанской профессиональной музыкальной культуры. — Москва. 2010. — 256 с.

Автор выражает сердечную благодарность
Джамалдину Энвермагомедовичу Пашаеву
за дружескую помощь в издании книги,
Сергею Алексеевичу Стулову,
подготовившему обложку книги,
и Варваре Азизовне Крючковой,
набравшей нотные примеры.

Книга публикуется в авторской редакции.

Формат 84x108/32. Печ. л. 8.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Тираж 1000 экз. Заказ № 169.

Отпечатано с оригинал-макета заказчика
в ЗАО «Гриф и К»

300062, г. Тула, ул. Октябрьская, 81-а.

Тел.: (4872) 47-08-71, тел./факс: (4872) 49-76-96

E-mail: grif-tula@mail.ru, <http://www.grif-tula.ru>

ISBN 978-5-8125-1450-1

Содержание

Предисловие	7
Введение	9
Глава 1	23
Общие исторические предпосылки возникновения современной музыкальной культуры в Дагестане. Становление творческого мышления композитора-основоположника и формирование его мировоззрения. Проблемы профессионализма и национальной почвенности его искусства.	
Глава 2	45
Деятельность Г.А. Гасанова по созданию основ профессиональной музыкальной культуры Дагестана до конца 1930-х годов. Организация специального музыкального образования и музыкального воспитания детей. Начало ното-издательского дела и первые шаги музыкальной журналистики в республике. Создание первого дагестанского профессионального исполнительского коллектива. Научно-исследовательская работа в области фольклористики. Биполярность функций основоположника как существенная черта его типологической характеристики.	
Глава 3	65
Г.А. Гасанов как основоположник профессионального <i>композиторского творчества</i> в Дагестане. Сочинения 1930 - 40-х годов: от первой дагестанской оперы до первого сонатно-симфонического цикла. Дальнейшие шаги на пути создания основ музыкальной культуры республики.	

Глава 4	155
Последнее десятилетие жизни Г.А. Гасанова. Становление дагестанской композиторской школы. Черты нового в творчестве 1950 - 60-х годов. Возрастающая роль тенденции к многообразию художественных решений. Признание как критерий осуществления функций основоположника. Жизнеспособность наследия и плодотворность традиций как итоговая типологическая характеристика.	
Заключение	187
Источники	195
Приложения	215
I. Музыкально-сценические произведения	
Г.А. Гасанова. Краткое изложение содержания	215
II. Перечень музыкальных произведений	
Г.А. Гасанова (по жанрам)	219
III. Нотные примеры	231

Предисловие

Тридцать лет назад вышла в свет моя первая книжка о Готфриде Алиевиче Гасанове. Это был небольшой популярный очерк его жизни и творчества.

Название книги: "Отец дагестанской музыки" вошло в общественное сознание, стало чем-то вроде крылатого выражения и даже используется в качестве заголовка другими пишущими о Гасанове.

Такая популярность формулы, конечно, радует моё авторское самолюбие. Но, как всякое образное определение, это клише чревато потерей содержательного наполнения. Произнося ставшие привычными слова, люди перестают задумываться над их реальным смыслом. Что это, собственно говоря, значит: "Отец дагестанской музыки"? Не сказано ли это ради красного словца? Есть ли за этим определением научное обоснование?

Вскоре после издания той, первой книги, я написал исследование, задачей которого было теоретическое доказательство правомерности такой оценки исторической роли Мастера.

Несмотря на минувшие десятилетия, книга, которую я без существенных изменений представляю теперь на суд читателей, мне кажется, не устарела. Скажу больше: её идеи и научный пафос неожиданно приобрели сегодня, на мой взгляд, актуальность и полемический смысл, поскольку в последнее время в печати появляются амбициозные заявления некоторых претендентов, заявляющих о своих притязаниях на миссию и звание "основоположников" новой музыкальной культуры Дагестана. Заявления бесосновательные.

Сверхзадачей работы была нехарактерная для гуманитарных, историко-культурологических исследований попытка приблизиться к разработке по возможности макси-

мально точных критериев, "необходимых и достаточных", как говорят математики, для определения исторической роли того или иного деятеля культуры.

За годы, прошедшие со времени издания моей первой книги, не появилось ни одной новой серьёзной работы о творческом наследии Гасанова в целом, включая и его многообразную исполнительскую, фольклористскую, издательскую организаторскую и т. п. деятельность, или о его отдельных произведениях. Это освободило меня от необходимости какой-либо существенной переработки текста или введения дополнительных ссылок на труды других авторов.

Создание книги было бы невозможно вне широкой документальной базы, в первую очередь - автографов композитора и его эпистолярного наследия. С глубокой благодарностью вспоминаю вдову Г.А. Гасанова Анну Фёдоровну Бойко, предоставившую мне возможность ознакомления с его архивом; Сергея Артемьевича Агабабова, Наталью Владимировну Капиеву, Бориса Львовича Вольмана, передавших копии писем Гасанова, Дибира Магомедовича Магомедова, читавшего рукопись книги и высказавшего ряд ценных соображений. Выражаю благодарность и всем ныне здравствующим товарищам и коллегам, оказавшим помощь в работе.

Окрыляющим стимулом к изданию книги стала весть о том, что по инициативе Джамалдина Пашаева, горячего поклонника творчества Готфрида Алиевича, имя Гасанова присвоено морскому судну. Могучий сухогруз "Композитор Гасанов" бороздит теперь просторы Каспия.

Книга адресована всем, интересующимся историей дагестанской культуры, в первую очередь учащимся и студентам соответствующей специализации. Музыканты смогут глубже понять аналитические детали изложения, знакомясь с нотными примерами. Другим читателям я предлагаю безбоязненно пропускать специфические музыковедческие фрагменты текста, ограничиваясь его общедоступными разделами.

Издание приурочено к 110-летию со дня рождения Готфрида Алиевича Гасанова.

Манашир ЯКУБОВ

Введение

Возникновение и развитие современных форм профессиональной музыкальной культуры и, в частности, композиторского творчества, у многих народов, имевших в прошлом лишь искусство устной традиции, - один из характернейших процессов в истории XX века. Важнейшая особенность этого процесса - небывало быстрые темпы становления и развития национальных культур, в кратчайшие исторические сроки проходящих путь от фольклора к наиболее сложным видам и жанрам мирового музыкального искусства, к развитым формам современной музыкальной жизни, профессионального образования, исполнительства, музыкальной науки и т. п.

Формирование самобытных национальных культур нового типа, в том числе ярких, зрелых композиторских школ в послереволюционные десятилетия - реальный исторический факт, требующий объективного научного рассмотрения, независимо от оценки (позитивной или негативной) сущности социальных катаклизмов и их последствий в целом.

Среди основных объектов такого рассмотрения - художественное наследие и вся творческая деятельность виднейших представителей национальных культур, особенно тех из них, кому довелось делать первые шаги в создании профессионального искусства отдельных народов, в строительстве новой музыкальной культуры республик СССР.

В отечественном музыкознании накоплен большой опыт изучения творческого наследия корифеев

национальных музыкальных культур: например, Комитаса [269; 287; 316]¹ и А. Спендиарова [307] в Армении, З. Палиашвили [275] и Д. Аракишвили [264] в Грузии, У. Гаджибекова [258] и М. Магомаева [265; 266] в Азербайджане, Н. Лысенко [267] на Украине, Я. Витола [270] в Латвии, Н. Палантая и Я. Эшпая [282] в Марийской АССР. Методологическое значение имеют также труды, посвященные основоположникам национальных композиторских школ ряда зарубежных стран, например, О. Е. Левашовой об Эдварде Григе [289], В. Д. Конен об Эдварде Мак-Доуэлле [286], З. Неедлы о Бедржихе Сметане [295], В. Крыстева о Добри Христове [288]. Богатые наблюдения и выводы, накопленные в этих исследованиях, позволяют перейти к решению актуальной проблемы более общего характера. Суть этой проблемы, относящейся к сфере теоретических вопросов исторического музыкознания, заключается в определении *специфических историко-культурных функций* подобного рода деятелей, иначе говоря, в разработке *типологии исторической фигуры основоположника национальной профессиональной музыкальной культуры*.

В современном историческом музыкознании устойчиво используются такие понятийные формулы, как "основоположник национального композиторского творчества", "глава композиторской школы", "создатель (основатель) национальной классической оперы (симфонии)", "основоположник национальной музыкальной классики" и т. п. Примечательно, что эти определительные формулы, ввиду их важности, нередко выносятся в названия работ².

1 Здесь и далее используется следующая форма ссылок на источники: первая цифра означает номер источника по прилагаемому списку, вторая, после запятой - страницу; при двух или более источниках их номера разделены точкой с запятой.

2 См., например: Конен В. Основоположник американской композиторской школы - Эдвард Мак-Доуэлл [286]; Казанская Л. Основоположники марийской музыки [282]; Кочарян А. Основоположник ново-армянской музыкальной школы [287]; Гаспарян С. Г. Комитас - основоположник армянской классической музыки [269].

Однако применение подобных определений, приобретающих смысл научно-исторических оценок, носит, как правило, эмпирический, неаргументированный, теоретически не обоснованный характер. Авторы таких работ обычно не считают необходимым доказывать, почему тот или иной музыкальный деятель может и должен быть признан основоположником национальной симфонической школы, локальной профессиональной музыкальной культуры и т.д., и даже не ставят перед собой подобной задачи. При этом нередко бессознательно или осознанно отождествляются, в частности, понятия "*первый* национальный композитор" и "основоположник национального композиторского творчества", "автор первой национальной оперы" и "основоположник национального оперного искусства" и т.п. Незавершенность музыкально-исторической типологии этого рода, отсутствие ясных критериев (признаков необходимых и достаточных) для определения *исторической функции* отдельных представителей национальной культуры приводит иной раз к путанице, к существенным смещениям научно-исторических оценок, а это, в свой черёд, имеет порой не только теоретическое, сугубо академическое значение, но и отрицательные актуально-практические последствия.

Разработка типологии музыкально-исторического процесса (и, в частности, выяснение признаков, по возможности всесторонне полно определяющих тот тип исторического деятеля, который скрывается за формулой "основоположник национальной профессиональной музыкальной культуры"), представляется, поэтому одной из важных и насущных задач в области теоретических проблем исторического музыкознания³).

3 Отметим, что тенденция к типологическому подходу обнаруживается и в аналогичной области науковедения. См., в частности, работы Б. С. Мейхала [264], М. Г. Ярошевского [323], Н. И. Родного [300], Н. К. Гаврюшина [268], В. П. Кляуса [285], О. А. Лежневой [290], С. Д. Хайтуна [312], В. П. Карцева [283].

Типология как одна из наиболее универсальных процедур научного мышления давно уже завоевала признание во многих научных дисциплинах как средство научного анализа социальных процессов и явлений [267, 1681]. Необходимость типологического подхода возникает во всех науках, имеющих дело с разнородными по составу множествами объектов. Этим объясняется сознательное применение типологического метода, например, в истории, социологии, психологии, языкознании, географии. Принципиальная методологическая важность специальной разработки типологических понятий применительно к каждой конкретной сфере науки объясняется еще и тем, что в своей теоретически развитой форме типология способна не только отобразить строение исследуемой системы, но и "выявить ее закономерности, позволяющие предсказывать существование неизвестных пока объектов" [297, 1678], усиливая, таким образом, прогностические возможности науки и перспективы ее практического, прикладного использования [см.: 263, 237]. Из сказанного ясно и значение типологического метода для частных исторических дисциплин, в том числе для исторического музыкознания.

Описываемое понимание типологического метода существенно отличается от применяемого в литературоведении (в частности, в трудах В. М. Жирмунского) и получающего некоторое распространение в различных областях искусствоведения, в том числе и в музыкознании [см.: 308; 274], историко-типологического сравнения художественных памятников, при котором типологические наблюдения не выходят за рамки искусства в тесном смысле слова и обращены почти исключительно на явления стиля и сюжета [313; 293; 298; 309; 310]. Новизна настоящей работы в рассматриваемом плане заключается в попытке приложения типологического ме-

тода к явлениям культурно-исторического (конкретно - музыкально-исторического) процесса в целом, а не только к произведениям художественного творчества.

В основе типологии как метода познания лежит создание обобщённой, идеализированной модели или *типа*, понимаемого как особое средство построения теоретической картины действительности. В отличие от обычных абстрактных понятий в типологической модели в единстве сочетаются черты общего и индивидуального. Указанные особенности типологии делают её незаменимой в науках об обществе, где "ряд абстракций носит приближенный, типологический характер" [273]. При этом "понятие типа выступает не как непосредственно взятое из реальности, а как результат сложной работы научного мышления, которое теоретически реконструирует наиболее существенные характеристики исследуемого множества объектов и объединяет их в понятие типа. На этой основе в рамках множества может быть выделен некоторый определённый объект, который по ряду критериев рассматривается в качестве представителя всего множества объектов" [297, 1679-1680].

Именно таким оптимальным объектом, максимально приближающимся к "основной форме" понятия "основоположник национальной профессиональной музыкальной культуры", представляется фигура дагестанского композитора и музыкально-общественного деятеля Г. А. Гасанова, что и позволило избрать её в качестве материала для нашего историко-типологического исследования. При этом рассматривается не только его многогранное творческое наследие (композиторское, научно-фольклористское, музыкально-литературное), но и вся его разносторонняя музыкально-общественная, педагогическая, исполнительская, редакторская, просве-

тельная и т. п. деятельность, как в процессе её осуществления, так и в её конечных результатах.

Один из видных представителей многонационального искусства России (и Советского Союза) Готфрид Алиевич Гасанов (1900-1965) принадлежит к числу крупнейших деятелей художественной культуры Дагестана XX века. В своей музыке композитор впервые ярко и глубоко отразил широкий круг национальных образов, раскрыл миру красоту дагестанских мелодий, поэзию горской крестьянской жизни, воплотил в звуках драматическую напряженность древнего эпоса и мироощущение горцев новой, послереволюционной эпохи. Его монументальные концерты и камерные миниатюры для фортепиано, музыкально-сценические произведения, романсы и хоры, симфонические и кантатно-ораториальные сочинения, обработки народных песен и танцев вошли в классику дагестанского искусства.

В лице Гасанова дагестанская музыка обрела своего первого зрелого мастера, свободно творящего в формах общечеловеческого искусства, но прочно стоящего на родной народно-национальной почве. С его произведений началось признание дагестанского профессионального композиторского творчества в нашей стране и его первые значительные успехи за рубежом.

Гасанов был, однако, не только известным композитором. Его жизнь была наполнена разнообразной, активной музыкальной и общественной деятельностью. Талантливый педагог и пианист, дирижёр, музыкальный ученый, критик и публицист, создатель и руководитель различных коллективов и учреждений, Г. А. Гасанов явился подлинным строителем новой культуры, сыграл исключительно важную роль в организации всей музыкальной жизни 1920 - 1960-х годов.

Важнейшее, фундаментальное значение для композиторского творчества самого Гасанова и для развития всей дагестанской музыки имела его работа по записи, изучению и публикации образцов народного песенно-танцевального искусства, составляющая, без преувеличения, целую главу в истории "художественной этнографии" Дагестана. Именно десятилетия собирательского и исследовательского труда привели Гасанова к созданию наиболее замечательных его произведений. В глубинах фольклора он находил не только образы и средства для творчества, в народном искусстве он черпал также силы и вдохновение.

Творчество Гасанова привлекает внимание музыкальной науки и критики с начала 1920-х годов. В работах музыкальных ученых и публицистов дан разносторонний анализ ряда произведений Гасанова, его музыка рассматривалась в них с точки зрения важнейших общих проблем советского музыкального творчества: идейности и народности искусства "социалистического реализма", путей развития национальных музыкальных культур, вопросов органического сочетания элементов национального и классического искусства, соотношения традиционного фольклора и профессионального творчества, - короче говоря, включена в широкий круг актуальной научно-музыковедческой и творческой проблематики.

Изучение творчества Гасанова началось с появлением его Первого концерта для фортепиано с оркестром (1948). Уже в первых работах, посвященных концерту (статьи С. Бергельсона, С. Говорова), были подчеркнуты такие важные качества сочинения, как непосредственная связь с фольклором, национальное своеобразие и общезначимость, "стремление сделать произведение понятным многонациональным массам СССР", индивидуальность авторского лица и следование традициям отечественной музыкальной классики (Римского-Корсакова, Рахмани-

нова) при "хорошем владении... средствами современного музыкального искусства", наконец, указано на принципиальное новаторское значение Концерта, продемонстрировавшего ценность дагестанской народной музыки "как материала, обеспечивающего создание произведений всех жанров" [20], отмечена значительность идейного содержания и жизнеутверждающий характер партитуры дагестанского композитора [41]. Более глубоко и детально аналогичные положения изложены в статье А. Иконникова [53], особое место уделившего характеристике образно-эмоционального строя концерта, анализу его народных истоков, отдельным сторонам музыкального языка. В частности, именно Иконников впервые обратил внимание на присущие Гасанову лёгкость и непринуждённость мелодического развертывания, логическую ясность и естественность развития формы, свежесть гармонических тональных сопоставлений, удачную фортепианную фактуру, в которой "убедительно передан национальный колорит" [53, 41]. Он же впервые заметил, что в целом благотворное влияние традиций русской классической школы [53, 40] иногда не вполне органично и "выражается во внешнем стилистическом подражании определённым образцам" [53, 41].

Качественно новый уровень научного осмысления творчества Гасанова обозначился с появлением работы В. Цуккермана [109], анализирующего сочинение дагестанского автора в широком контексте советской концертной литературы. Детальное рассмотрение драматургии концерта и особенностей его языка позволило констатировать глубокую спаянность национальных выразительных средств со средствами классическими и даже известное воздействие дагестанских первоисточников на отдельные элементы структуры произведения. В частности, В. Цуккерман показал, что народно-национальный ко-

лорит присутствует не только в ритмике, мелосе, оркестровке произведения, в "найденных с большим тактом формах фортепианной фактуры, гармонирующих с национальным мелодическим материалом" [109, 257], но и в самих методах развития материала и, более того, в своеобразии построения разработки в сонатном аллегро [109, 256].

Ряд новых наблюдений над тематизмом, стилем, драматургией концерта содержит появившаяся уже в конце 1960-х годов монография Л. Раабена, выявившего, в частности, "сложные тематические скрещения, элементы монотематизма" в строении всего цикла [80, 165].

В статье Б. Вольмана, посвящённой Второму фортепианному концерту [31], акцентируются его отличия от первой работы композитора в этом жанре, в частности, преобладание оригинального авторского тематизма, своеобразие переосмысления национальных элементов, единство стиля при различии стилистических истоков (от гетерофонии с остинатным басом в народном духе до изысканных импрессионистских гармоний), драматургическая цельность цикла.

В ряде работ автора настоящей книги с конца 1950-х по 2000-е годы дан анализ основных сочинений Гасанова. Его фортепианные концерты, камерное вокальное и инструментальное творчество, театральная музыка рассмотрены в монографической главе книги о творчестве композиторов Дагестана [147]. Там же содержится сжатый очерк стиля композитора. Отдельные работы посвящены Второму концерту для фортепиано с оркестром [145], циклу прелюдий для фортепиано [144], опере "Хочбар" [138, 146]. Подробному рассмотрению балета "Карача" и музыкальной комедии "Юрек суйсе" посвящены большие разделы главы о музыкальной культуре Дагестана в коллективной монографии "Искусство Дагестана в годы Великой Отечественной войны.

1941-1945" [225, 62-67 и 67-73] и т.д. В ряде наших работ рассматриваются общие проблемы творчества Гасанова на отдельных этапах и в целом, вопросы эволюции его музыкального языка, его роли в развитии дагестанского профессионального композиторского творчества. В них были впервые сформулированы положения о созданном Гасановым *общедагестанском стиле* и о ведущей роли этой синтезирующей общенациональной тенденции в развитии музыкальной культуры Дагестана, наконец, об исторической роли этого художника в создании основ дагестанской профессиональной музыки [133; 134; 135; 131; 125; 141; 143].

Особое внимание при рассмотрении наследия Гасанова в целом и анализе отдельных сочинений уделялось связи его музыки с фольклором, принципам отбора образцов народного искусства и их творческого переосмысления, а также его собственно фольклористской деятельности (в ходе этих исследований обнаружена, в частности, рукопись первой научной работы Гасанова "Песни аварцев" [200], прокомментированная и опубликованная автором настоящей книги в 1977 году).

Попытки освещения творческого пути Гасанова предпринимались еще при жизни композитора С. Говоровым [40] и С. Агабабовым [11]. Содержательная брошюра С. Говорова опубликованная в 1949 году впервые зафиксировала важный фактический материал о творчестве Гасанова до конца 1940-х годов, но не ставила собственно исследовательских задач. В монографической главе книги С. Агабабова о деятелях музыкальной культуры республики [207] обзор творческой деятельности Гасанова доведён до 1959 года, но, в соответствии со справочно-информативным характером всего труда, глава о Гасанове предельно лаконична и во многом неполна. Еще более кратки статьи о композиторе Х. Ханукаева [102],

И. Варшавского [23], В. Абакаровой [8], Ш. Чалаева [110; 111; 112], в разные годы появлявшиеся на страницах центральной и местной печати.

В полном объеме творческое наследие Г. А. Гасанова впервые освещено в монографии автора настоящей работы "Отец дагестанской музыки" [139]. Попытка обобщенной исторической оценки его вклада в строительство культуры Дагестана принята в наших специальных публикациях, приуроченных к 80-летию со дня рождения мастера [130; 132]. В этих работах, помимо рукописного композиторского наследия Гасанова, использованы многочисленные документы личного архива композитора, эпистолярные материалы, собранные автором, документы государственных архивов и музеев, а также имеющиеся мемуарные публикации (см. перечень использованной литературы, раздел 2).

Уяснение места и значения творчества Гасанова в истории дагестанской культуры осуществлялось с учётом многообразных связей его деятельности с развитием национальной литературы, театра и других видов искусства, на фоне социальных и культурных преобразований в республике за годы Советской власти [см.: 204-257].

Из сказанного видно, что состояние изученности творческого наследия Гасанова позволяет перейти к более обобщенному, типологическому рассмотрению, дающему возможность с необходимой полнотой раскрыть в его деятельности как общие, так и индивидуально-своеобразные черты, связанные с особыми задачами, обусловленными специфическими культурно-историческими условиями Дагестана.

В отечественном музыкознании, в частности, в трудах Б. В. Асафьева [262], Р. И. Грубера [272], А. Н. Сохора [302; 303; 304] разработано представление о музыкальной культуре как сложном, многостороннем объекте, в который включены "многообразные проявления как

самой музыки в её социальном обнаружении, так и область её воздействия, словом - вся сфера музицирования, вся сфера музыкальной практики" [272, VII].

Формирование *основ* профессиональной музыкальной культуры с необходимостью предполагает создание, пусть хотя бы в начальных, ещё не вполне развитых формах, целого ряда важнейших её компонентов. Сюда относятся: музыкальное образование, воспитание, просвещение, то есть, создание кадров "производителей" и "потребителей" искусства; новые формы профессионального исполнительства и музыкальной жизни, включая соответствующие коллективы и учреждения (например, филармония) с их материальной базой (концертные залы, оперные театры и т. п.); музыкальная наука и прежде всего музыкальная фольклористика, а также критика, публицистика и т. п.; наконец, вся область издательской деятельности и различных форм музыкальной пропаганды (грамзапись, радио, телевидение и прочее). Этой множественностью задач определяется *полифункциональность* фигуры основоположника национальной музыкальной культуры. Из сказанного ясно, в частности, что это понятие значительно более широкое, чем "основоположник национального композиторского творчества".

Анализ деятельности основоположника профессиональной музыкальной культуры может быть основан на последовательном рассмотрении всех отдельных сторон его деятельности (например: "Гасанов как основоположник системы специального музыкального образования в Дагестане", "Гасанов как организатор музыкально-издательской деятельности", "Гасанов как основатель Союза композиторов Дагестана", "Гасанов как основоположник дагестанской музыкальной фольклористики" и т.д. Однако задачи создания национальной музыкальной культуры не решаются и не могут быть решены в не-

кой логической последовательности: скажем, сначала создание кадров исполнителей, затем изучение народного творчества, далее - организация новых форм музыкальной жизни, возникновение композиторского творчества и т. д. Становление нового типа культуры в условиях ускоренного развития всего общества происходит одновременно во многих пересекающихся, сплетающихся, неразделимо взаимосвязанных плоскостях и направлениях. В соответствии с этим следовало избрать такую структуру аналитического рассмотрения и изложения, которая позволяет исследовать деятельность основоположника не как сумму умозрительно вычлененных сторон и свойств, а как некую единую, *целостную систему в её реальном функционировании*. Избранная "синхронно-биографическая" структура даёт возможность продемонстрировать, что полифункциональность этого типа исторического деятеля реализуется именно *комплексно*, в единстве всех многообразных функций на каждом конкретном этапе, хотя соотношение отдельных функций, отдельных сторон деятельности основоположника, естественно, не остается неизменным. Кроме того, подобная методика анализа позволяет показать рельефнее, что функционирование рассматриваемого типа деятелей осуществляется именно в условиях быстрого социально-культурного прогресса общества в целом, и что основоположник является порождением и одновременно одним из активных участников этого ускоренного развития.

Таким образом, настоящая работа представляет собой проблемное теоретико-методологическое исследование типологического характера, основанное на конкретном историческом материале, на фактах широко охватываемой творческой деятельности одного из мастеров многонационального искусства.

Следует отметить, что поскольку автор не ставил перед собой задач биографической монографии,

отдельные этапы творческого пути Г. А. Гасанова (в Ленинграде, Москве, Саратове, Самаре) освещены здесь предельно кратко, или не освещаются вовсе; в некоторых случаях в соответствии с целями работы делаются отступления и от строго хронологической последовательности рассмотрения материала.

Всем сказанным обусловлена структура основной части работы. В Главе I освещаются общие *исторические предпосылки* возникновения музыкальной культуры современного типа в Дагестане и некоторые проблемы становления художественного мышления композитора-основоположника. Глава II посвящена деятельности Гасанова по созданию основ *профессиональной музыкальной культуры* Дагестана (до конца 1930-х годов) в сферах специального музыкального образования и музыкального воспитания, фольклористики, исполнительства, пропаганды и просвещения. Здесь же раскрывается диалектическая двусторонняя, *биполярная* природа его функционирования, как существенная, необходимая черта его типологической характеристики. В центре наиболее развернутой Главы III - вопрос о Гасанове как основоположнике национального *композиторского творчества*. Глава IV раскрывает роль Гасанова в становлении композиторской *школы* и освещает проблемы жизнеспособности его творческого наследия и плодотворности заложенных им традиций. В Заключение изложены итоговые положения исследования и сформулированы дополнительные выводы автора о *концентрированном характере* осуществления функций основоположника и о проблеме *общего и особенного* в рассматриваемой типологической модели.

Приложение содержит: 1. Краткое изложение либретто музыкально-сценических произведений Г. А. Гасанова, 2. Перечень музыкальных произведений Г. А. Гасанова (по жанрам), 3. Нотные примеры.

Глава 1

Общие исторические предпосылки возникновения современной музыкальной культуры в Дагестане. Становление творческого мышления композитора основоположника и формирование его мировоззрения. Проблемы профессионализма и народно-национальной почвенности его искусства.

Возникновение художественной культуры нового типа, означающее переход от замкнутого, обособленного существования "в себе" к "открытым", всеобщим формам творчества и бытования, включение в общий темп и ритм мирового художественного процесса - это колоссальный качественный скачок в культурном развитии народа. Значение и сущность такого преобразующего сдвига не могут быть объяснены на основе одних только современных социально-исторических условий и местных этнокультурных традиций, вне далекой временной перспективы (вернее: ретроспективы) и широкого историко-культурного контекста. Исторические перемены подобного масштаба происходят в художественной культуре в непосредственной связи с более общими переменами в духовной жизни нации, они рождаются как прямой отклик на потребности растущего национального самосознания, как результат и свидетельство этого роста и одновременно как один из его мощных источников. Обнаруживаясь бурно и стремительно, а внешне как нечто совершенно небывалое, новые формы культуры тем глубже коренятся в истории, чем значительнее их внутренняя закономерность. Иначе они недолговечны.

Предыстория всей творческой деятельности Г. А. Гасанова, олицетворяющей рождение современной профессиональной музыкальной культуры Дагестана, восходит к далёкой от наших дней эпохе, её истоки просматриваются ещё на рубеже XVII-XIX веков.

Важнейшим фактом и определяющим фактором социальной истории горного края последних двух столетий явилось, как известно, присоединение Дагестана к России. Установление постоянных и прочных связей с Россией имело определяющее значение не только для социально-экономического, но и для культурного развития Страны гор. Всё более широкие масштабы приобретает взаимовлияние в области художественного творчества. В частности, история, жизнь, быт горских народов, их богатейший фольклор привлекают пристальное внимание русских литераторов, ученых, музыкантов. В созданиях величайших писателей и поэтов России; Пушкина, Лермонтова, Толстого, Фета - отражаются темы и образы Дагестана. Ритмы и интонации горских мелодий питают воображение Глинки, Алябьева, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова. Песенно-танцевальное искусство Кавказа переплавляется в их произведениях в одну из драгоценных "восточных" страниц мировой музыкальной классики, но одновременно здесь же впервые намечаются формы соединения местного фольклора с принципами европейского композиторского письма.

Много десятилетий спустя дагестанские музыканты, ища пути самобытного развития своей культуры, станут пытливно изучать опыт великих русских мастеров. Именно их открытия сделаются для Гасанова отправной точкой в создании основ национального стиля.

Однако в начале или в середине XIX века самая мысль о дагестанской композиторской школе показалась бы невероятной. Все многообразие звукового мироощущения, все богатства музыкально-интона-

ционного сознания, выработанные дагестанскими народами за века и тысячелетия их исторической жизни, существовали лишь в устном предании, сохранялись в памяти национальных певцов и музыкантов: ашутов, шаэров, йырчи, зурначей, домраши, и т. п. Многоязычный, многонациональный горный край, объединивший больше тридцати народностей, обладал сокровищами фольклора, которыми могла бы гордиться любая цивилизация. В героическом эпосе кумыков и ногайцев воспевались деяния могучих богатырей - нартов, в эпических песнях аварцев, даргинцев, лезгин, лакцев отражены величественные, трагические события истории Дагестана: борьба против полчищ иноземных захватчиков от Тимура до Надир-шаха, острые социальные конфликты. В "удивительных, необычайных", по словам Л. Н. Толстого [250], песнях горцев оживали неповторимые образы легендарного Каменного мальчика, бесстрашной девы-воительницы Парту-Патимы, свободолюбивого Хачбара. Но напевы этих прекрасных песен, их свободная, казалось бы, не стесненная никакими нормами и правилами архитекtonика, своеобразнейшие ритмы, оригинальные, "дикийные" обороты, весь ладоинтонационный строй горской крестьянской музыки, весь музыкальный быт дагестанского аула были словно невидимой стеной отделены от той культуры, которая существовала в первых робких очагах музыкальной жизни в городах дореволюционного Дагестана. В сознании немногочисленных дагестанцев, получивших начатки музыкального образования стихия национального народного искусства и мир "цивилизованной" музыки были несовместимы.

Так думали не только они. "За немногими исключениями, модуляции [в песнях горцев] представляются нашему слуху *чрезвычайно дикими и неестественными*", их "гармония до такой степени странна,

что кажется *совершенно фальшивою*". Так писал в 1886 году один из самых мудрых музыкантов России, композитор и учёный Сергей Иванович Танеев. И продолжал: "Соединение мелодий, кажушиеся для нас *совершенно невозможным*, является для горцев естественным и вполне понятным. Есть ли возможность выработать для этой музыки систему гармонии, - это вопрос, заслуживающий особенного внимания".

Показательно, что записи дагестанского музыкального фольклора производились до революции лишь от случая к случаю приезжими собирателями. Местные музыканты собиранием народной музыки горцев не занимались. Ни одного сборника дагестанских мелодий до 1917 года издано не было⁴.

Как бы ни была сильна сегодня тенденция идеализации дореволюционного прошлого, остается неоспоримым, что царизм активно препятствовал тяге горцев к культуре. "Туземцам" был, в сущности, закрыт путь к профессиональному музыкальному образованию. За сто лет с момента присоединения Дагестана к России по Гюлистанскому договору (1813) здесь не было создано ни одного специального учебного заведения, готовящего профессиональных музыкантов. Указ о прикреплении учащихся к округам, изданный в 1916 году, делал невозможным для дагестанцев обучение в консерваториях Петербурга и Москвы, если они и были подготовлены к поступлению. (Указ этот, как мы увидим, непосредственно отразился на жизненном пути Гасанова, бывшего в то время учащимся Дербентского реального училища).

4 Танеев С. О музыке горских татар / "Вестник Европы", 1886, т. I, с. 98. Цит. по кн.: Памяти Сергея Ивановича Танеева: 1856-1946. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения. - М., - Л., 1947. С. 199. Курсив мой, - М Я.

5 Общую характеристику музыкального творчества народов Дагестана см. в работах: Ханукаева Х. и Плотника М. [252], Керимова С. [57], Якубова М. [140, 9-29; 136, 262-277; 256; 257]. Музыкальному фольклору отдельных народностей Дагестана посвящены работы Гасанова Г. [200; 176], Керимова С. [236], Кривоносина В. [65], Агагишевой З. [222, 155-163]. См. также диссертацию о даргинской народной музыке Э. Абдуллаевой (рукопись), мою книгу "Атлас музыкальных инструментов народов Дагестана" (Махачкала, 2003).

Возможности развития самобытного национального искусства, приобщения к современным формам художественного творчества открылись перед народами Дагестана лишь в XX веке. Строительство новой национальной музыкально культуры в республике, явившееся составной частью культурной революции, было сопряжено с рядом серьезнейших трудностей, обусловленных специфическими особенностями Страны гор. В начале XX века Дагестан был одной из наиболее отсталых окраин царской России. Неизбежные трудности осуществления культурной революции и ускоренного развития усугублялись уникальной этнической и языковой многосоставностью. Это в полной мере относится и к преобразованиям в сфере художественной культуры, где возникает дополнительный специфический комплекс собственно творческих проблем.

Тем более поразительны небывало быстрые темпы создания основ современной музыкальной культуры в Дагестане. В кратчайшие исторические сроки в республике происходит становление музыкального образования, воспитания, просвещения, возникают новые формы музыкальной жизни и профессионального исполнительства, разнообразные художественные коллективы и учреждения, зарождается музыкально-издательское дело (нотопечатание), формируется национальное композиторское творчество. В этой огромной созидательной работе участвовали люди разных поколений, музыканты различных специальностей, различной квалификации и взглядов на искусство, объединенные идеей "государственного музыкального строительства"⁶. Захваченные революционными устремлениями, заряженные энергией эпохи, они, наряду с напряжённой исполнительской, педагогической, просветительской, организационной работой, обращались и к сочинению. Уже в первое послереволюционное

6 Формулировка Декрета Совнаркома от 12 июня 1918 года.

десятилетие становятся известны имена музыкантов, ищущих пути к национальному композиторскому творчеству, активно пытающихся соединить дагестанские фольклорные интонации с нормами европейского письма. Порой наивные по замыслу и весьма несовершенные по воплощению, но полные горячего энтузиазма и веры в конечный успех опыты Михаила Шувалова, Дженнет Далгат, Елены Юдиной, Ивана Сафонова, Термирбулата Бейбулатова, Татама Мурадова были уже качественно новым явлением в истории музыкальной культуры Дагестана, явным и неоспоримым признаком перехода к письменной традиции, выработанной в ходе многовекового развития мирового искусства. [см.: 140, 30-120].

Центральной фигурой этого стремительного, сложного процесса стал уже в середине 1920-х годов молодой Готфрид Гасанов. В плеяде талантливых предшественников и современников он выделялся не только масштабами и самобытностью дарования, но - в неменьшей степени - сочетанием высокой и разносторонней профессиональной образованности с глубоким постижением дагестанской народной культуры, национального духа, жизни и характера горцев, столь необходимым художнику-первооткрывателю. Подлинный универсализм его деятельности был также не просто проявлением многосторонности личности, но и следствием его взглядов на судьбы и пути возрождающегося и обновляющегося национального искусства, воплощением его художественных убеждений и общественной позиции, - одним словом, следствием мировоззрения. Поскольку эти субъективные факторы: личная одаренность, особенности индивидуального жизненного пути и опыта, социальных и творческих воззрений являются неотъемлемой составляющей в общей системе первопричин, условий и обстоятельств деятельности художника, они должны быть рассмотре-

ны по возможности столь же пристально, как и объективные общественно-исторические и культурные предпосылки его функционирования.

Понять сущность и своеобразие творческой фигуры основоположника дагестанской профессиональной музыки, проследить пути формирования его личности и его художественного мировосприятия, увидеть глубокие истоки его стиля, почвенность его искусства и не менее прочную коренную связь с традициями мировой музыкальной классики, наконец, раскрыть реальную сложность его творчества, внутреннюю напряженность и противоречия его пути, метода, стиля - противоречия и сложности, от которых не свободно никакое подлинно живое явление художественной культуры, сколь бы уравновешенным, ясным и гармоничным оно ни казалось, - во всем этом немало помогает знакомство с той культурной атмосферой, в которой протекали детские и юношеские годы будущего музыканта⁷, формировались основы его эстетических вкусов и его мировоззрения.

Готфрид Алиевич Гасанов родился 1 мая (18 апреля) 1900 года в Дербенте, в культурной семье, преемственно связанной с прогрессивными демократическими традициями истории Дагестана. Дед его (со стороны отца) Мирза Гасан-Эфенди ибн Хаджи Абдулла-Эфенди ал Алкадари ал Дагестани (Гасан Алкадарский, 1834-1910) был крупнейшим дагестанским ученым своего времени, выдающимся общественным деятелем, участником национально-освободительной борьбы горцев: в 1879 году после поражения наиболее мощного антисамодержавного восстания, он был осужден и выслан на вечное поселение в Тамбовскую губернию⁸. Отец композитора Али Гаса-

7 Подробнее эти вопросы рассмотрены в моей монографии о композиторе [139, 13-23].

8 Подробнее о нём см. работы М. Абдулаева, А. Агаева, А. Баймурзаева, В. Бартольда, Ф. Вагабовой, А. Гасанова, Н. Капиевой, И. Крачковского и др.: 204; 208; 210; 214; 215; 217; 220; 234; 237.

нович Гасанов (1869-1928), выпускник Петербургского университета, историк и переводчик, был одним из представителей той "малочисленной группы интеллигенции, которая была тесно связана со своим народом и училась на лучших традициях дагестанской и русской культуры" [244, 1, 375]. После революции А. Гасанов "с юношеским увлечением принимает самое горячее участие во всех вопросах советского строительства Дагестана" [209], публикует ряд работ по истории родного края [219, 220]. Елена Владимировна Бек - мать Г. А. Гасанова - в юности занималась на курсах петербургского пианиста-педагога Е. П. Рапгофа, хорошо пела.

Классическая музыка постоянно звучала в доме, она была в числе самых ярких детских впечатлений Гасанова. Способности Готфрида проявились достаточно рано: в пять лет он настойчиво пытается воспроизвести на фортепиано знакомые мотивы, а в 1908 году начались его систематические занятия с частным педагогом. Обучение шло очень успешно. В двенадцать лет Готфрид публично исполнял технически сложные, виртуозные сочинения Мендельсона (Рондо-каприччиозо), Шпиндлера ("Прялка"), вальсы Шопена. Произведения Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, Листа, Грига, Сен-Санса, Глинки, Бородина, Чайковского, а затем Рахманинова, Метнера, Скрябина господствуют в его пианистическом репертуаре в детские и юношеские годы, составляя основу становления его художественных вкусов и его звукового мышления. Музыкальная классика определяла и характер первых композиторских опытов Гасанова, относящихся к доконсерваторской поре жизни. В 15 лет он уже твердо решает стать музыкантом и мечтает о поступлении в Петербургскую консерваторию.

В юношеские годы формируются и социальные взгляды будущего композитора. Определяющим мо-

ментом явилось здесь участие Гасанова в работе подпольного марксистского кружка, существовавшего в дербентском реальном училище, и в выпуске нелегального рукописного журнала "Луч". Некоторые участники этого кружка (А. Эрлих, Н. Мамедбеков, Р. Глубкина, братья А. и М. Рзаевы, Л. Эрлих) стали впоследствии революционерами, а после революции - видными партийными и государственными деятелями. Для Г. А. Гасанова ранее соприкосновение с марксистской теорией и с практикой революционного движения также стало не только случайным эпизодом юности. Оно обусловило его общественную позицию в годы революции и гражданской войны, подготовило к будущему активному участию в культурном строительстве, во многом определило весь его путь художника.

В 1916 году царское правительство ввело новый порядок приёма в высшие учебные заведения, дополнительно ограничивавший возможность поступления в столичные вузы для жителей окраин России, в частности и в первую очередь, - для "иностранцев": учащиеся средних школ прикреплялись к соответствующему (по месту жительства) учебному округу и не могли быть приняты в институты других округов. По этому постановлению Гасанов после окончания Дербентского училища имел бы право поступать только в Ростовскую консерваторию. В связи с этим осенью 1916 года Готфрид переводится в Кронштадтское реальное училище и переезжает в Кронштадт, что давало ему право поступления в Петроградскую консерваторию.

Однако обстоятельства не способствовали занятиям "в мире прекрасных звуков", о которых мечтал юный пианист. С лета 1917 года Гасанов находится в бурном круговороте революционных событий. Он переезжает из Петрограда в Москву, работает в раз-

личных советских учреждениях⁹. В 1919 году он стал слушателем Московских командно-артиллерийских курсов в Лефортово и вступил в ряды РКП(б)¹⁰, а по окончании курсов был направлен на Туркестанский фронт, а затем во 2-й конно-горный дивизион в Дагестане. Летом 1920 года Гасанов в составе отдельной дагестанской батареи участвует в кровопролитных боях, в частности, в сражении под с. Араканы - одним из самых тяжелых и драматических эпизодов гражданской войны в горах.

В 1921 году Гасанов возвращается к музыкальным занятиям. Для Дагестана это был, по сути дела первый послереволюционный год, поскольку Советская власть была окончательно установлена здесь лишь в 1920 году. На посту заведующего музыкальным отделом Профобра Наркомпроса ДАССР Гасанов возглавляет работу по налаживанию государственной сети музыкального образования в республике, выступает как пианист в концертах перед массовой аудиторией.

В сентябре 1921 года будущий композитор принял участие в Первой музыкально-художественной экспедиции по Дагестану. Этот эпизод оказал глубокое влияние на дальнейший творческий путь Гасанова и заслуживает поэтому более подробного рассмотрения.

Экспедиция была необычным и вместе с тем показательным явлением в жизни Дагестана первых послереволюционных лет. Сразу же после окончания гражданской войны, несмотря на колоссальные политические и экономические трудности, возникшие при переходе к восстановлению нормальной

9 Названия этих организаций сегодня требуют расшифровок. ОНО Губкома - Отдел Народного Образования Губернского комитета общественных организаций Москвы. Наркомнац - Народный комиссариат по делам национальностей. Наркомтруд - Народный комиссариат труда. Полученный на этой службе опыт в дальнейшем очень пригодился Гасанову в контактах с бюрократическими учреждениями в Дагестане.

10 В 1921 году Гасанов вышел из рядов партии.

жизни, к мирному строительству, органы новой власти в Дагестане приступили к осуществлению мероприятий по научному обследованию молодой республики. Эта работа приобрела с самого начала грандиозный размах. Только на протяжении 1921-1927 годов в Дагестане было проведено 156 экспедиций [223, 6], всесторонне изучавших природные богатства, климат, историю, культуру, быт Страны гор. Необходимым условием успешной деятельности новой власти был учет специфических местных особенностей жизни, культурного уровня и психологии горцев.

Без знания национальной жизни, без знакомства с народными традициями, фольклором и т. п. невозможно была, в частности, плодотворная пропаганда новых идей среди местного населения. В связи с этим и была задумана первая в послереволюционной истории Дагестана экспедиция по изучению народной культуры горного края [140, 86-88].

Участники экспедиции - художники и музыканты - "должны были ознакомиться с песнями, бытом, костюмами, пейзажем и перенести свои впечатления в повседневную работу", - вспоминал Гасанов [160, 67]. Маршрут её охватывал большой район в центральной части Дагестана, населённой преимущественно аварцами.

Путешествие по горам, окрашенное юношески восторженным восприятием неведомой, "экзотической" жизни, романтикой странствий, произвело громадное впечатление на будущего композитора. Он был потрясен строгой красотой горных пейзажей, по собственному его признанию, "с восхищением и жадностью" впитывал краски, ритмы, звуки открывшегося ему мира. Сильнейшие из этих впечатлений были вызваны народной музыкой горцев, с которой Гасанов вплотную соприкоснулся впервые. "В песнях, которые мне приходилось слышать, меня поражал суровый дорийский минор, сложней-

ший, интереснейший ритм и какая-то особая поэзия, так прекрасно связывающаяся с горными пейзажами, каменными глыбами и бурно стремящимися потоками", - вспоминал композитор. Тогда же он впервые увидел и услышал старинную горскую скрипку под названием "чагана" и древний щипковый инструмент аварцев - "тамур" (или "пандур"), первое подробное описание которого было сделано им позднее.

В горах еще была жива традиция музыкально-поэтической импровизации, традиция музицирования в форме публичного соревнования певцов. В ауле Игали участники экспедиции впервые услышали популярного аварского певца Омара Арашева и стали свидетелями своеобразного музыкального конкурса. Через 15 лет, сочиняя первую дагестанскую оперу "Хочбар", композитор воспроизвел аналогичную сцену певческого состязания в картине свадебного праздника в Хунзахе.

Великолепным голосом, своеобразием исполнительской культуры, самобытностью мелодий поразила молодого музыканта знаменитая Айшат из селения Араканы (Айшат Араканская). Мелодии, сложенные этой вдохновенной народной певицей, привлекали композитора на протяжении всей жизни, они звучат в его опере "Хочбар", в камерных и симфонических сочинениях. Много лет спустя, вспоминая об Айшат Араканской, Гасанов отмечал, что "в её пении отсутствовало горловое вибрирующее звучание, характерное для народной манеры пения наших дней". "Оно было мягким и глубоким" [199, 60] и, сохраняя в целом яркое национальное своеобразие, в какой-то степени приближалось к европейской вокальной манере. Может быть, именно этим и был вызван особый интерес будущего композитора к искусству прославленной аварской певицы. Мелодии, создаваемые Айшат Араканской,

также, "в отличие от многих народных песен ... выделялись плавностью и закругленностью" [199, 60], и это опять-таки не могло пройти мимо внимания музыканта, воспитанного на европейском искусстве, но, вероятно, уже тогда задумывавшегося над возможностями соединения национального дагестанского фольклора с классическими музыкальными формами и жанрами.

Практические результаты экспедиции в области музыкальной этнографии оказались весьма значительными: Гасанов записал (в нотах) около ста напевов. Его доклад о результатах экспедиции был заслушан на заседании этнографической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН) в Москве, молодой музыкант познакомил со своими записями композитора М. М. Ипполитова-Иванова и передал их в Ассоциацию Востоковедения.

Историческая роль Первой дагестанской музыкально-художественной экспедиции отнюдь не исчерпывается её непосредственными "материальными" результатами. Значение её далеко выходит за рамки тех злободневных прикладных задач, которые ставились её организаторами. Для Гасанова это был первый шаг в постижении народной культуры Дагестана, первый урок национального художественного мышления, первый, но глубокий и сильный импульс к поискам самобытного почвенного творческого стиля. Тогда же им были сделаны первые фортепианные обработки дагестанских народных песен [36а, 104; см. также 11, 55].

Заворожённый открывшимися ему богатствами горского фольклора, молодой музыкант в последующие годы пользуется всякой возможностью вновь побывать в горах, совершает на протяжении 1920-х годов ряд самостоятельных музыкальных экспедиций в районы Дагестана, записывает народные мелодии от знатоков фольклора, живущих в городе. В

нём просыпается страсть собирателя и учёного. Экспедиция 1921 года явилась, таким образом, началом многолетней деятельности Гасанова как исследователя фольклора, заложившего в своих трудах основы науки о музыкальном творчестве дагестанских народов, - фундаментальной части всякой национальной культуры.

Первое серьёзное знакомство Г. А. Гасанова, будущего основоположника дагестанского профессионального *композиторского творчества*, с национальным музыкальным фольклором его родины - важнейшая веха в становлении его художественного мышления. Разумеется, некоторые, пусть случайные и разрозненные, представления о дагестанской (и шире - кавказской) музыке Гасанов получил ещё в детстве. Улицы, свадьбы, весь народно-музыкальный быт древнего Дербента, конечно, должны были дать какую-то пищу впечатлительному детскому слуху. Но на фоне того воспитания, которое мальчик, а затем и юноша получал, обучаясь игре на рояле, песни и танцы городского люда не воспринимались как подлинное искусство, "музыка быта" не связывалась в сознании юного пианиста с понятиями о "высокой" художественной культуре. Показательно, что на страницах "Жизненных воспоминаний" Гасанов, рассказывая о своем детстве и много места уделяя первым музыкальным и звуковым впечатлениям, ни разу не упоминает о народных напевах горцев. Зато в повествовании об экспедиции 1921 года все время слышатся удивление и восторг первооткрывателя.

В сложной, полифункциональной структуре типологии основоположника профессиональной музыкальной культуры собирание, изучение, публикация фольклора - одна из главнейших, определяющих функций. Что же касается зачинателя национально-го композиторского творчества, то опора на фольклор служит необходимым залогом почвенности его

музыкального языка и стиля в целом. Творческая биография Гасанова позволяет показать один из двух типичных путей формирования народно-национальной специфичности музыкального мышления.

Из истории музыки последних 100-150 лет видно, что многие национальные художники воспитываются в городских условиях, в среде, далёкой от живого бытования фольклора, нередко прямо противопоставляющей свою "высокую" культуру якобы "низкой" творческой продукции народа, крестьянских масс. Эти музыканты знакомятся с фольклорными богатствами в их натуральном, первозданном виде не в детские годы, а в более позднее время, иногда уже в зрелом возрасте. Несомненно также, что обычно не в детстве возникает осознанная ориентация на фольклор, как на важнейшую основу народности и национальности в искусстве. Именно так складывались, например, судьбы Грига, Спендиарова, Бартока, Ральфа Воана Уильямса... Так сложилась и судьба Гасанова, но это не может умалять оценку национальной самобытности музыки дагестанского мастера.

Все эти наблюдения позволяют говорить о том, что формирование национального художественного мышления - сложный и многосторонний процесс, который в разных случаях протекает по-разному, и, что важно для нас, на различных возрастных ступенях развития личности. Своеобразие национального интонирования усваивается не только через песенный фольклор (а в отдельных случаях не в первую очередь через него), но также и через всю систему речи и мышления, ритм и уклад жизни, через генетически передающийся общий психический склад, постигается в произвольных наблюдениях национального характера в быту и в многообразных формах художественной культуры. Этот важнейший, коренной вопрос биографии музыканта-творца требует в каждом конкретном случае не только

особого внимания, но и научной добросовестности, тщательного следования истине, чтобы, с одной стороны, не "подтягивать" факты творческого пути по схеме, начинающуюся словами: "Уже в раннем детстве будущий композитор постиг всю прелесть и глубину богатейших сокровищ народной музыки родного края...", а с другой - не допускать толкований вульгарно-социологического или националистического характера, сводящих вопрос о национальной природе искусства к подробностям биографического или этногенетического порядка.

По окончании экспедиции Гасанов выехал в Москву, намереваясь поступить в столичную консерваторию. Однако здесь его ждало разочарование: учебный год уже начался... В трудную, голодную зиму 1921-1922 года Готфрид оказался в Москве один, без средств к существованию. Он берёт частные уроки у Анатолия Дроздова, у которого уже занимался ранее, в 1919 году, в Саратове, и одновременно работает техническим секретарём этнографической комиссии Государственного института музыкальной науки под руководством Вячеслава Викторовича Пасхалова. Знакомство с этим крупным музыкальным ученым, встречи с А. Кастальским, С. Толстым, А. Гречаниновым и другими сотрудниками комиссии усилили его интерес к собственной фольклористской работе. В частности, именно в общении с В. В. Пасхаловым Гасанов получил сведения об основных принципах научного собирания народной музыки, усвоил важнейшие нормы исследовательской культуры. Всё это впоследствии положительно сказалось на его собственной собирательской и научной деятельности.

В 1922 году Гасанов поступает в Ленинградскую консерваторию сразу по двум специальностям: фортепиано в класс М. Н. Бариновой и композиции в класс В. П. Калафати. Среди его педагогов мы находим также таких замечательных музыкантов, как

В. В. Щербачев (инструментоведение и музыкальные формы) и В. Г. Каратыгин (история музыки и эстетика). Уделяя особое внимание совершенствованию своего пианистического мастерства, Гасанов помимо занятий с Марией Николаевной Бариновой посещает уроки других выдающихся педагогов: Л. В. Николаева, С. И. Савшинского, О. К. Калантаровой.

Уже в первое каникулярное лето, 22 июня 1923 года, Гасанов дал в Махачкале свой первый сольный концерт, целиком посвящённый творчеству Шопена, положив тем самым начало будущей многолетней концертно-просветительской деятельности.

В консерваторские годы складывается основная часть его весьма обширного и разнообразного исполнительского репертуара от Баха и Рамо до Дебюсси, Метнера, Скрябина. Центральное место заняли здесь сонаты и концерты Бетховена, концерты Мендельсона, Грига, Чайковского, Рахманинова, сочинения Листа, Шумана, Шопена. Отчетливая классическая ориентация стала характерной и для его собственных художественных исканий.

Занятия сочинением проходили менее плодотворно. Василий Павлович Калафати, в класс которого попал Гасанов, был, по словам Игоря Стравинского, "ярко одарен как педагог" [305, 35]¹¹. У него учились такие известные композиторы и музыковеды, как И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев, В.В. Щербачев, Б.В. Асафьев, С.С. Богатырев, А.М. Веприк, А.П. Гладковский, В.Н. Трамбицкий, М.А. Юдин. Интересно отметить, что среди выпускников класса Калафати были выдающиеся представители национальных музыкальных культур: А.Л. Степанян, Х. Эллер, А.Г. Тер-Гевондян, Х.С. Кушнарев. У него занимался и будущий классик азербайджанской музыки Узеир Гаджибеков [258] в пору создания своего шедевра, комической оперы "Аршин мал алан". Однако молодому мечтательному дагестанскому музыканту академиче-

11 Подробнее о В. П. Калафати см.: 299, 333-334.

ски суховатые уроки Калафати казались "довольно скучными", творческого увлечения занятиями в классе композиции не вызывали. После второго курса он перестал посещать занятия по сочинению. "Конечно, поступил я ошибочно, - писал Гасанов четыре десятилетия спустя. - Нужно было бросить мою педагогическую работу и хоть как-нибудь, но закончить и композиторский. Это я понял впоследствии, когда в Дагестане мне не хватало знаний по композиции".

Весной 1926 года Гасанов должен был закончить консерваторию. Но ещё до конца учебного года нарком просвещения республики Алибек Тахо-Годи предложил Гасанову взяться за создание первого в Дагестане музыкального училища. Гасанов согласился.

Ввиду "спешного отъезда на общественно-музыкальную работу по организации техникума в Дагестанской республике"¹², ему было разрешено досрочное окончание вуза. 29 января Гасанов сыграл свою программу в Малом зале консерватории и вскоре получил "Свидетельство", подписанное А. К. Глазуновым. Годы учения остались позади.

Годы учения - важнейший период формирования Гасанова как музыканта-профессионала. В Ленинграде он расширил свой художественный кругозор, приобщился к вершинным достижениям мировой музыкальной культуры. Совершенствуется, приобретает законченность и индивидуальность его исполнительское мастерство, определяются стилистические пристрастия и художественные идеалы. Оценивая результаты работы Гасанова в консерватории, экзаменационная комиссия (Л. Николаев, А. Розанов, С. Майкапар, А. Оссовский) дала такой отзыв: "Прекрасный музыкант. Вполне владеет инструментом. Выказал зрелость, выдержку, хороший вкус и разносторонность"¹³.

12 Из "Отзыва Зачетной Комиссии Ленинградской государственной консерватории". Архив Г. А. Гасанова.

13 Там же

Получение профессионального образования - столь обычная, само собой разумеющаяся, на первый взгляд, страница биографии каждого музыканта - в судьбе основоположника национальной культуры имеет особое значение и некоторые важные специфические оттенки. Приобщение к высотам общечеловеческого искусства, прочный профессионализм составляют одну из незаменимых основ его творческой деятельности. Но, кроме того, резко выделяют его в полупрофессиональной, полудилетантской среде национальных музыкантов, предшественников и современников. Вместе с тем, учеба вне пределов родного края, усвоение норм мировой культуры через посредство какой-либо конкретной национальной культуры другого народа - естественное и неизбежное в этом случае условие получения образования - оказывается фактором, далеко не нейтральным для формирования художественного мышления музыканта, которому предстоит создать свое национальное искусство. Вопрос о качестве получаемого образования - уже не по уровню подготовки, а по большей или меньшей совместимости "чужой" и "своей" культур - может приобрести исключительную остроту. Это обстоятельство закономерно привлекает внимание исследователей.

"По меткому определению Г. Чейза, Мак-Доуэлл и по возвращении на родину, "не расстался с Германией, а привез ее с собой". Вся его творческая деятельность до конца жизни была проникнута идеями, которые он воспринял в немецкой художественной среде", - пишет, например, В. Д. Конен в работе "Основоположник американской композиторской школы - Эдвард Мак-Доуэлл" [286, 245-246], добавляя, что "ему не удалось в полной мере воплотить в своем творчестве национальный характер американского народа" [286, 253].

Исследователи творчества украинского компози-

тора Н. Б. Лысенко указывают, что он "остался во много недоволен Лейпцигской консерваторией, осуждал царившую в ней репертуарную ограниченность и националистическое пренебрежение" к славянской музыке [270, 20], и отмечают, что в некоторых сочинениях "черты стиля Лысенко несут на себе самодовлеющее влияние традиций немецкого романтизма... при отсутствии непосредственно выраженных народных истоков в мелосе" [291; см. также 267].

Рассказывая о занятиях Комитаса в частной консерватории Р. Шмидта в Берлине, А. Шавердян утверждает, что эти занятия уводили юного музыканта от задач выработки национального стиля и толкали на путь "ремесленного делания" музыки. "Противоречия между Комитасом и его берлинскими учителями, - заключает исследователь, - это противоречия... двух культур" [316, 28 и 29]. Аналогичные противоречия наложили глубокую печать и на творческие опыты первой дагестанской женщины-композитора Д. М. Далгат (1885-1938), выпускницы Лейпцигской консерватории [140, 71-81].

Для Гасанова Ленинградская консерватория в целом не стала ни "землёй обетованной", как, скажем, для А. Спендиарова [307] и М. Баланчивадзе [314] класс Н.А. Римского-Корсакова, или Московская консерватория для З. Палиашвили [275], ни "холодным домом", каким оказалась для Э. Грига - Лейпцигская [289], или, наконец, "ужасной музыкальной тюрьмой" как отзывался И. Стравинский о Санкт-Петербургской консерватории [305, 46]. Поступая в консерваторию, Гасанов ещё не вполне определился как творчески самостоятельная личность, композиторское призвание ещё не окончательно созрело в нём. Наоборот, отодвинутое надеждами на пианистические успехи, сочинение музыки было надолго оставлено, как ненужное увлечение. К систематическому композиторскому творчеству Гасанов присту-

пит лишь в середине 1930-х годов, будучи уже зрелым человеком и многоопытным музыкантом, издававшим труд исполнителя, педагога, организатора, фольклориста-собираателя и исследователя, испытывавшим себя почти во всех возможных сферах профессиональной деятельности. Но именно в композиторском творчестве наиболее разносторонне, рельефно и плодотворно найдут отражение усвоенные в годы учения нормы классического музыкального мышления, в особенности же традиции русского искусства.

Глава 2.

Деятельность Г. А. Гасанова по созданию основ профессиональной музыкальной культуры Дагестана до конца 1930-х годов. Организация специального музыкального образования и музыкального воспитания детей. Начало ното-издательского дела и первые шаги музыкальной журналистики в республике. Создание первого дагестанского профессионального исполнительского коллектива. Научно-исследовательская работа в области фольклористики. Биполярность функций основоположника как существенная черта его типологической характеристики.

Приехав в Дагестан, Гасанов становится активнейшим участником социалистического культурного строительства. Он проявляет себя одновременно как организатор и руководитель, педагог и пианист-исполнитель (солист и аккомпаниатор), музыкант-просветитель, инициатор изданий и редактор музыкальных произведений, собиратель фольклора, ученый-исследователь и публицист. Так уже на первом этапе самостоятельного творческого пути проявляется целеустремлённость и одновременно редкая разносторонность Г. А. Гасанова, его трудоспособность и умение добиваться практической реализации своих замыслов, результативности усилий в каждой сфере деятельности.

Причины столь многогранного раскрытия творческой личности заключены, разумеется, не только в субъективных качествах Гасанова. Ситуация, в которой оказался воспитанник Ленинградской консерватории сразу же по возвращении на родину, была весьма сложной и противоречивой. Общий уровень музыкальной жизни был низок. В республике

не сложились еще ни собственные национальные исполнительские коллективы, ни система специального музыкального образования. Но, наряду с этим, уже ощущался сильный рост национального самосознания, ясно наметилась тенденция восходящего развития нового искусства. К середине 1920-х годов отчетливо определился общий подъем дагестанской художественной культуры. По свидетельству Эффенди Капиева, именно тогда, "примерно с 1926-1927 годов начался резкий перелом в развитии советских литератур Дагестана" [221]. В 1925 году в Махачкале открылся Русский драматический театр. В 1926 году начала работать первая национальная театральная студия. Одновременно выходит первое в истории края периодическое издание, посвященное вопросам искусства: "Журнал театра, музыки и кино" под названием "Комуз" (В первом же номере "Комуза" Гасанов выступил со статьей о проблемах музыкального образования в Дагестане). Все это создавало благоприятную идейную атмосферу для реализации разного рода замыслов по развитию молодой музыкальной культуры, в частности, - для создания музыкального училища. Однако общее экономическое положение Дагестана было трудным. Перед республикой стояли острейшие материальные и социально-политические проблемы, предстояло наладить и восстановить хозяйство, ликвидировать антисанитарию, неграмотность, создать новую общеобразовательную школу.

В этих условиях успешно решать задачи музыкально-культурного строительства можно было только при максимальной и всесторонней самоотдаче. Объективные обстоятельства, напряжённейшие темпы ускоренного культурного развития требовали тогда от художника, артиста, музыканта многостороннего, комплексного проявления дарований, и не обладай ими Гасанов (или кто-либо другой

в его положении), он оказался бы не в состоянии полноценно выполнить исторические функции основоположника национального музыкального профессионализма.

Ценой огромных усилий, увлекая своим примером группу педагогов-энтузиастов, Гасанову удалось уже через два месяца после возвращения из Ленинграда организовать новое учебное заведение. 1 апреля 1926 года в Буйнакске был открыт первый "Дагестанский музыкальный техникум". Вспоминая впоследствии о первых шагах по организации училища, композитор метко указывал на неизбежную многосторонность подобных задач: "Здесь я начал понимать одну особенность нашей будущей деятельности. Если хочешь довести до конца любое начинание, должен всё сделать сам: сочинить музыку, её опубликовать, разучить с учениками, исполнить (или организовать исполнение), наполнить зал... Совсем другое дело в большом городе: наличие узких музыкальных специалистов способствует разделению труда, и там достаточно уметь делать что-либо одно"¹⁴.

С самого начала Гасанову удалось подобрать весьма сильный педагогический коллектив. Наличие большого числа педагогов с консерваторским образованием позволило сразу широко развернуть работу: в училище были открыты отделения по всем основным специальностям (фортепиано, струнные и духовые инструменты, сольное пение). Это был немалый успех. С первого же года своего существования училище стало важным очагом концертной жизни Дагестана. Наряду с пропагандой музыкальной классики, концертная деятельность училища способствовала ознакомлению специалистов и любителей искусства с народным музыкальным творчеством Дагестана. В этих этнографических концертах выступали лучшие народные певцы и музыканты республики, приехавшие в столицу Дагеста-

14 Письмо Ш. Р. Чалаеву от 6 января 1965 года. Подлинник в архиве адресата.

на по приглашению Гасанова: знаменитые аварские исполнители Айшат Араканская и Хабиб (также из селения Аракань), молодой кумыкский певец Татам Мурадов, уже тогда пользовавшийся громадной популярностью, и совсем юная Барият Мурадова (впоследствии народная артистка СССР) [95].

В те же годы Гасанов стремится популяризировать дагестанский музыкальный фольклор, не ограничиваясь рамками республики. Осенью 1927 года училище направляет в Москву группу дагестанских певцов и музыкантов (десять человек) из разных округов Дагестана для выступления в "концерте национальностей" и на закрытом заседании Государственного института музыкальной науки [44].

Пропаганде национального музыкального творчества способствовала и издательская деятельность училища. В 1927 году вышел в свет с издательской маркой Дагмузтехникума сборник Г. Гасанова и М. Джемалова "Мотивы дагестанского танца". В авторском предисловии прямо говорилось о стремлении привлечь внимание композиторов к сокровищам музыкального фольклора горцев: "Мы также хотели, чтобы эти мотивы нашли внимательное и любовное отношение со стороны тех музыкантов, которые любят народную песню и пожелали бы использовать её в качестве материала для музыкально-художественной обработки" [158, 3].

Таким образом, просветительская деятельность Гасанова в годы работы в училище разворачивалась в двух направлениях. С одной стороны, он широко пропагандирует профессиональное музыкальное искусство, знакомит дагестанцев с шедеврами русской и мировой классики, с другой - хочет заинтересовать своих коллег, музыкантов-профессионалов в Дагестане и за его пределами национальным художественным творчеством народов Страны гор. В этом, несомненно, отражался двусторонний харак-

тер его собственных интересов, его, быть может, не вполне ещё осознанные тогда поиски взаимного, равноправного сближения двух далёких культур. Именно эта черта уже в то время принципиально отличала его от многих других работавших в республике музыкантов.

Для нас, однако, важно оценить эту особенность деятельности Гасанова не только и не столько в плане его индивидуальной судьбы и субъективных исканий. В просветительской, издательской, равно как и в педагогической, фольклористской, а затем и в композиторской деятельности основоположника неизменно присутствует особая двусторонность, обусловленная его специфическим положением между родной национальной культурой и культурой общечеловеческой, самой сутью его исторической задачи, заключающейся в "наведении мостов" между двумя прежде не соприкасавшимися мирами, в соединении художественных явлений разного исторического уровня, в известной степени - разной природы. Эту двусторонность, диалектическую противоречивость, присущую каждой из многих форм деятельности основоположника, можно определить как *биполярность* (или бинарность) *функций*. Двусторонность функций является специфической типологической чертой данного рода исторической фигуры. Как мы увидим, ею отмечены все важнейшие творческие свершения Гасанова.

Биполярность как необходимое следствие ориентации на мировую культуру и одновременно на национальные художественные традиции ярко проявилась, в частности, в работе Гасанова по созданию системы профессионального музыкального образования в республике.

Важнейшей и основной задачей Дагестанского музыкального техникума была, естественно, подготовка национальных кадров музыкантов-професси-

оналов. Поскольку в Дагестане 1920 годов было много способной молодежи, не имевшей никакого музыкального образования, при училище создали "музыкальную школу I и II ступени" [157, 2]. Еще до открытия техникума Гасанов вместе с другими педагогами обследовал детские дома Буйнакска, отыскивая детей с яркими музыкальными данными. Так была подобрана группа из 30 учеников-аварцев (девочек и мальчиков). Учащиеся-горцы были, по мнению Гасанова, самой драгоценной частью маленького коллектива. "Именно эти ребята - наиболее ценные кадры, так как владеют языком, привыкли жить в горах, имеют там семьи и так далее", - писал он много лет спустя. "При наличии трудолюбия и способности можно без подготовки в объеме музшколы добиться блестящих результатов... Дело не столько в подготовке, сколько в 1) хороших музыкальных данных и желании играть, 2) большой работоспособности, 3) создании благоприятных условий (питание, место для самоподготовки и т. д. и 4) правильном педагогическом подходе"¹⁵.

В этом полемически заострённом высказывании нетрудно усмотреть некоторую недооценку систематического музыкального воспитания в детские годы. Сам с малых лет приобщившийся к музыкальным занятиям, Гасанов, конечно, менее всего был склонен отрицать значение раннего музыкального обучения. Его педагогическая позиция, сформулированная в приведенных строках, носила принципиальный характер. Она было продиктована реальными условиями и конкретными задачами развития музыкальной культуры в стране, не имевшей ни широкой сети музыкальных школ, ни достаточного количества профессиональных педагогов-музыкантов. Это была позиция музыканта-практика, отвечавшая целям и духу культурных преобразований.

15 Письмо Гасанова Ш. Р. Чалаеву от 6 января 1965 года.

Вопрос, однако, заключается не только в том, кого учить, но и в том, как и чему учить талантливую горскую молодежь, - в "правильном педагогическом подходе". Пути, намеченные Гасановым, свидетельствовали о большой прозорливости, о зрелости мысли молодого музыканта, об очень глубоком понимании основных проблем нарождающегося национального искусства нового типа. Гасанов признавал, что развитие музыкального профессионализма в Дагестане не может ограничиваться приобщением горцев к современной европейской культуре.

Смысл музыкального образования он видел не только в обучении игре на рояле или на каком-либо инструменте симфонического оркестра. Он понимал, что плодотворное развитие самобытного национального искусства должно идти не только через познание и усвоение чужого, но, прежде всего, через всемерное развитие элементов собственной музыкальной культуры, национальной манеры исполнения, через совершенствование игры на народных инструментах и самого народного инструментария, местных ансамблевых форм музицирования и т.п. Поэтому в его плане предусматривалась "организация отделения национальной музыки (опытно-показательного характера), целью которого является воспитание образованных музыкантов в среде коренных горцев" [157, 2].

Для обучения детей горской манере пения и игре на тамуре (пандуре) был приглашен уже знакомый Гасанову певец Хабиб из с. Аракань. Его задачей было создание национального хора и "отбор лучших голосов с хорошим слухом, чтобы в дальнейшем давать им индивидуальные уроки и привлечь их к изучению музыкальной теории *на основе изучения своих родных мотивов*" [157, 2; курсив мой, - МЯ].

Из сказанного видно, что решение "национально-музыкальной задачи" мыслилось в неразрывной

связи с традиционными формами самобытной культуры горцев, в процессе изучения дагестанского народного творчества.

Идея связи музыкального воспитания и профессионального образования с родной национальной почвой проходит красной нитью через все высказывания и статьи Гасанова на эту тему. Эта идея в полной мере отразилась и в созданных им позднее многочисленных произведениях педагогического характера, основанных на подлинных народных мелодиях или на авторском тематизме фольклорного типа.

Потребность в разнообразном учебном материале, основанном на национальных интонациях: в несложных инструментальных пьесах, "школах", сборниках сольфеджио и тому подобных пособиях была осознана Гасановым уже в первый год работы в Дагестане. В 1927 году он предпринимает на средства училища издание сборника пьес Елены Юдиной для фортепиано в 2 и в 4 руки "Дагестанским детям", специально предназначенных для использования в повседневной педагогической практике. "Предлагаемый сборник... является первым опытом применения народных песен Дагестана в роли учебно-педагогического пособия", - писал Гасанов в предисловии к изданию. "Нетрудно понять, почему мы избрали народные песни в качестве материала для педагогической работы, - говорит он далее, - во-первых, нашим ученикам-горцам эти мотивы уже знакомы и вполне вяжутся с культурным миром той среды, которая создала этих детей, следовательно, ознакомление их с приемами гармонизации (с точки зрения развития вкуса) гораздо лучше построить на знакомом и близком материале, чем на мотиве придуманном, а порой и национально чуждом; во-вторых, выпуском настоящего сборника дагестанский мотив выдвигается из народных гущ к эстраде, хотя бы ученической, что, безусловно, имеет немалое

культурное значение в направлении развития и обогащения местной музыки" [159].

Осуществление по инициативе и под руководством Гасанова издания Дагмузтехникума явились началом и образцом нотоиздательского дела в республике. От редких, дилетантских по уровню и случайных по сути предшествующих опытов печатанья нот в Дагестане эти издания отличали не только прекрасный полиграфический уровень и большие тиражи, но также глубокая продуманность, общественно-культурная целенаправленность публикаций, наконец, высокая музыкально-профессиональная культура нотного текста, отвечавшего самым строгим современным требованиям. Редактором здесь выступал, как уже говорилось, также сам Г. А. Гасанов.

Дидактические цели преследовал также выпускаемый музтехникумом (на стеклографе) журнал в помощь музыкальной самодеятельности общеобразовательных школ, в котором печатались в нотной записи дагестанские народные песни с текстами на родных языках.

В эти же годы усиливалось и углублялось увлечение фольклором, захватившее Гасанова еще в 1924 году. В 1925 году он становится одним из создателей перспективного плана музыкально-фольклорной работы Этнографического отдела Дагестанского научно-исследовательского института. В плане были определены весьма широкие, в сущности, всеобъемлющие, собирательские задачи и намечены некоторые важные направления научных исследований национального музыкального фольклора (в частности, сравнительное изучение музыки различных дагестанских народностей и народностей соседних республик). Основные положения плана были опубликованы в статье "Изучение народной музыки". "Народная музыка Дагестана до сих пор нигде и никем не изучалась, - говорилось в статье, - между

тем как и для разработки многих теоретических вопросов этнологии (общей и частной), и для понимания психологии народа, наиболее отчетливо выражающейся в народном искусстве, так и для многих практических мероприятий в области создания национального театра и музыки, - разработка музыкальной этнографии отдельных племенных единиц и национальностей является существенно необходимой" [216]. План был рассчитан на пять лет (с 1925 по 1929), выполнение всей программы должно было дать "запись всех мотивов, бытующих в настоящее время в Дагестане, с выявлением их характерных особенностей, миграций, заимствований и прочего" [216, 33].

Появление такого грандиозного плана, несмотря на его несомненно утопический всеохватный характер, было значительной вехой в развитии национальной музыкальной культуры. Участие Гасанова в создании этого плана говорит нам о том, что в годы напряжённой консерваторской учебы, казалось бы, поглощённый борьбой за пианистическое мастерство, целиком погрузившийся в мир классического искусства, он на много лет вперёд задумывает большую систематическую работу в области национального фольклора. Его последующие экспедиции и исследования стали конкретными этапами в осуществлении задуманного.

В июле-августе 1925 года, во время студенческих каникул, Гасанов совершает вторую, уже специально музыкальную экспедицию, на этот раз в Южный Дагестан.

Экспедиция 1925 года, в отличие от первой, была организована в соответствии с важнейшими научными требованиями музыкальной фольклористики, с которыми Гасанов познакомился во время работы под руководством Пасхалова в этнографической комиссии ГИМН'а. Песни записывались на фонографические валики. Тщательно фиксировались био-

графические сведения об исполнителях. Для коллекции Дагестанского музея были приобретены различные народные инструменты. Участвовавший в экспедиции художник Павел Капаницын фотографировал народных певцов и музыкантов. "Экспедиция выполнила задание больше, чем на 100%", - писал Гасанов [160, 68]. В Южном Дагестане ему удалось записать 126 народных мелодий.

Следующая, третья поездка Гасанова в горы состоялась летом 1926 года. Её маршрут охватывал "район средоточия наиболее многочисленной и коренной части населения аварцев" [200, 174]. Опыт, накопленный в предыдущих поездках, и пребывание в уже знакомых по 1924 году местах, видимо, немало способствовали успеху экспедиции. Она оказалась наиболее значительной и по ценности собранных материалов, и по тем научным выводам, которые Гасанов сумел из этих материалов извлечь. Заранее рассчитанный маршрут позволил получить разнообразный материал: 100 песен различных жанров с текстами. 80 мелодий вскоре были расшифрованы и легли в основу первого фольклорного исследования, которое Гасанов закончил в начале лета 1927 года.

Название, которое молодой ученый дал своему труду, - "Песни аварцев" - не охватывает его действительное содержание. Небольшая по объему, но чрезвычайно насыщенная по материалу и мысли статья Гасанова представляет собой, в сущности, первое научное теоретическое описание аварской народной музыки. Более половины работы отведено обстоятельному рассказу об основных музыкальных инструментах, встречающихся у аварцев, вторая часть статьи дает сжатые обобщения и интереснейшие наблюдения о форме, ладовой структуре, мелодическом рисунке, ритмике, типичных украшениях и тому подобных чертах национальной песни, а также набросок классификации аварского песенного фольклора.

В том же 1927 году был напечатан уже упоминавшийся сборник "Мотивы дагестанского танца" - первая маленькая антология национальной инструментальной музыки. Мелодии, вошедшие в это издание, были записаны Гасановым от художника Муэддина-Араби Джемала (Джемалова), и сборник вышел с обозначением их совместного авторства.

Завершением первого теоретического исследования и изданием записей инструментальных наигрывшей обозначен новый этап в развитии дагестанской музыкальной этнографии: переход от экспедиционной, по преимуществу собирательской работы к научному осмыслению народного музыкального творчества и к публикации его образцов.

Первые фольклористские труды дагестанского музыканта вызвали сочувственный отклик не только среди его коллег по училищу, нашедших в записях Гасанова яркий материал для своих практических занятий и творческих опытов, но и вдали от Дагестана. Осенью 1927 года доклад об аварской народной музыке был заслушан на заседании этнографической секции ГИМН'а, и Гасанов был избран членом-корреспондентом Государственного института музыкальной науки. В это же время его фольклорные записи вызывают интерес видных европейских музыкантов. В 1928 году известный немецкий композитор и теоретик Фриц Ройтер включает шесть мелодий, записанных Гасановым, в одну из своих работ, а затем создает ряд произведений на дагестанские народные темы [подробнее см.: 136; 265; 140, 76]. Музыкальное творчество горцев привлекает внимание зарубежной критики, оценившей его своеобразие и художественное совершенство. "Ценность таких народных мелодий для искусства не подлежит никакому сомнению, - писала, например, газета "Силезише Цайтунг" от 22 июня 1930 года. - Они были во все времена и эпохи стимулами к созданию значительных национальных сочинений" [248].

Таким образом, с творческой работой Гасанова уже в конце 1920-х годов связывается начало интереса к дагестанской музыкальной культуре за рубежом. Позднее с сочинений Гасанова началось мировое признание национального композиторского творчества. Факты такого признания за пределами национальных границ также представляются нам дополнительным типологическим критерием при оценке той или иной стороны деятельности музыканта-основоположника.

К концу 1920-х годов Гасанов весьма широко и разносторонне знал музыкальный фольклор своей родины, - знал, как никто прежде и как никто из его современников. Для будущей композиторской деятельности это был едва ли не самый важный итог первых лет самостоятельной работы.

Благодаря энергичной и разносторонней деятельности Гасанова, училище уже в первые годы своего существования играло в культурной жизни республики роль значительно более широкую, чем просто учебное заведение. Его многочисленные концертные мероприятия, ценнейшие издательские начинания, наконец, пропаганда национального фольклора, - всё это превращало училище в подлинный центр музыкального искусства Дагестана. Главное же, здесь на реальную почву ставился вопрос о подготовке профессиональных кадров, то есть о будущем всей музыкальной культуры республики. Признание исторической заслуги Г. А. Гасанова как организатора и первого руководителя этой "кузницы музыкальных кадров" выразилось впоследствии (с 1965 года) в присвоении училищу его имени.

К концу 1920-х годов в сфере музыкального образования заметно усилились рапмовские влияния. И теория, и творческая практика, и педагогические принципы Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) вызывали у композитора резко критическую, неприязненную оценку. К тому же в

1929 году Наркомпрос республики постановил объединить музыкальное училище и театральную студию в Теамузтехникум, сократив вдвое бюджет каждого из этих учреждений. Перспективы дальнейшего налаживания нормальной работы молодого учебного заведения стали минимальными. Возможно, именно это было главным толчком, заставившим Гасанова оставить училище.

Осенью 1929 года Гасанов поселяется в Самаре, затем переезжает в Ленинград, где занимается, главным образом, педагогической работой. Эти годы сам композитор характеризовал однажды, как пору "узко-академической, творчески ограниченной" деятельности¹⁶. Потребность в широком и разнообразном приложении сил, внутренняя тяга к творчеству, не оставлявшие его всё это время, нашли удовлетворение после возвращения в Дагестан в 1935 году.

К середине 1930-х годов в культурной жизни Дагестана произошли огромные изменения. Уже в первой половине 1930-х годов было введено всеобщее начальное обучение [229, 246]. Это была крупнейшая победа культурной революции в стране, где, по данным исследователей-историков, до 1917 года на нужды школ отпускалось меньше средств, чем на содержание тюрем [232, 129]. К концу этого десятилетия в республике выходило более 50 газет на девяти языках [232, 273]. В пору своего первого настоящего расцвета вступила в середине десятилетия многоязычная дагестанская советская литература, представленная именами Сулеймана Стальского, Гамзата Цадасы, молодого Эффенди Капиева и многих других. Период нового творческого подъема переживает и театральное искусство республики. Кроме русского театра в Дагестане существовало

¹⁶ Гасанов Г. Автобиография, написанная 15 апреля 1948 года. - Личное дело Г. А. Гасанова в СК СССР. Этому периоду там же противопоставляется деятельность в Дагестане: "Широкая, связанная с постановкой серьезных творческих задач, разнообразная и интересная по творческому росту, но не всегда отвечающая "академическим требованиям".

уже пять национальных театров. В произведениях М. Джемала достигает своих первых высот дагестанское изобразительное искусство.

Важные перемены происходили и в музыкальном искусстве Страны гор. В начале 1930-х годов сформировался симфонический ансамбль (потом - оркестр) дагестанского радио, в исполнении которого жители городов и аулов впервые слышали образцы популярной классической музыки. В то же время появляются опыты аранжировки народных мелодий для этого симфонического коллектива. Пробуют свои силы в творчестве Татам Мурадов и Пётр Проскурин, Авак Абрамянц и Джумшуд Ашуров, несколько позднее, в середине десятилетия - Хизгил Ханукаев, Акашим Ибрагимов и другие музыканты, в большинстве своем естественно, органически связанные с национальной интонационной культурой, но лишенные профессиональных композиторских знаний и навыков (эта особенность объединяла их всех, уже без каких-либо исключений). Все это создавало конкретные предпосылки зарождения музыкального профессионального (композиторского) творчества европейского типа на национальной почве.

Новые черты проникают в музыкальный быт широких кругов трудящихся. Народное творчество в это время не было уже лишь предметом изучения немногочисленных энтузиастов. Оно оказалось в центре живейшего внимания всех слоев общества. Особенно торжественно проходили в середине 1930-х годов районные и республиканские олимпиады художественной самодеятельности. Поражающее богатство народных танцев, красота праздничных национальных одежд, разнообразие музыкальных инструментов, яркость и самобытность песенных мелодий, - вся эта колоритная, пестрая и цельная картина вокального и хореографического искусства многоязычного горного края, картина

увиденная и услышанная на олимпиадах сразу во всей своей уникальной многогранности, невольно наводила на мысль о создании единого коллектива, сохраняющего, пропагандирующего и обогащающего эту сокровищницу национального духа.

В начале 1935 года было принято постановление о создании национального Государственного этнографического ансамбля (впоследствии Государственный Ансамбль песни и танца Дагестана). Для организации нового коллектива было решено привлечь в качестве художественного руководителя Г. А. Гасанова. С 1 февраля 1935 года он вновь в Дагестане. После хорошо налаженной, но несколько однообразной и "творчески ограниченной" службы в Ленинграде он оказывается в гуще насыщенной музыкально-организационной и творческой работы, в центре всех важнейших событий национальной культурной жизни.

Создание музыкально-этнографического ансамбля явилось, несомненно, самым заметным и самым значительным из этих событий. Выросший из недр самодеятельности коллектив быстро обретал профессиональную форму и вскоре стал известен не только в Дагестане. Уже в июле 1936 года национальный музыкально-этнографический ансамбль с огромным успехом выступил в Москве, на первой Всесоюзной хоровой олимпиаде (Подробно о возникновении ансамбля и его месте в культурной жизни Дагестана тех лет см. в моей работе по истории дагестанской советской музыки [140, 105-113]).

Работа в ансамбле захватила Гасанова: это было новое, интересное дело, связанное с давним кругом его увлечений и пристрастий, с народной музыкой. В ансамбле Гасанов соприкасался с фольклором не в обстановке кратковременной экспедиции, а в условиях длительного, постоянного, ежедневного общения с подлинными знатоками народного творчест-

ва, лучшими его исполнителями, а порой и создателями. При этом многообразие дагестанского фольклора поддавалось здесь непосредственному наблюдению, сравнению и осмыслению.

Ясно, что в такой плодотворной атмосфере национального искусства давние интересы и стремления Гасанова должны были возродиться с новой силой. Слуховой багаж и нотные тетради пытливого музыканта обильно пополнялись мелодиями различных дагестанских народностей. Очень важно при этом, что практические, а не научно-исследовательские задачи, которые ставила перед Гасановым работа в ансамбле: необходимость подбора и постоянного обновления репертуара, потребность в простейших обработках фольклора (для оркестрового сопровождения танцев, для хора и солистов) и в его композиционной организации (в форме сюиты или поппури) и т. д. Все эти утилитарные запросы придавали его фольклорным занятиям совершенно новый оттенок, неизбежно подводили к собственно творческой, композиторской точке зрения, служили прямым стимулом к сочинению. Процесс накопления фольклорных впечатлений в 1935-36 годах в ансамбле оказался уже прямой подготовкой Гасанова к работе над его оперным детищем, иные из записей целиком вошли в музыку "Хочбара". В это же время Гасанов собирает образцы фольклора не только в Ансамбле: он записывает горско-еврейские и ногайские мелодии, услышанные в концертах самодеятельности или по радио; яркие народные напевы сообщают ему Рагимат Гаджиева, Патимат Алибулатова, Барият Мурадова, Патимат Нуцалова, Хизгил Ханукаев, А. Бабаев и другие известные певцы и музыканты.

Не довольствуясь разнообразнейшими городскими источниками фольклорных материалов, летом 1936 года Гасанов совершает поездку в кумыкские (плоскостные) районы Северного Дагестана, до то-

го не попадавшие в сферу его экспедиционных исследований¹⁷. Всё это в совокупности создает картину необычайно интенсивной работы по собиранию фольклора, работы, которая по широте охвата многонационального материала и по разнообразию информаторов существенно отличалась от экспедиционных записей 1920-х годов.

Качественно новым моментом собирательской работы Гасанова становится теперь также запись *вариантов* народных мелодий. Важно подчеркнуть, что при этом он записывает не только различные национальные варианты какой-либо мелодии, но и варианты одного и того же напева, встречающиеся у различных народностей Дагестана. Это стало возможно лишь в условиях того многостороннего соприкосновения с дагестанским фольклором, которое составляет характернейшую черту данного периода деятельности Гасанова. Так появились первые наблюдения по общности музыкальных культур горских народов, закладывались первые камни в фундамент будущего сравнительного изучения дагестанского музыкального фольклора.

Таким образом, годы работы в ансамбле стали новым этапом познания народной музыки. Более высокий, чем прежде, уровень осмысления национального песенно-танцевального искусства отразился в теоретической работе Гасанова, вышедшей в свет в 1937 году под названием "Дагестанская музыка" [161]. Это была первая работа, освещающая или затрагивающая все самые важные проблемы национальной музыкальной культуры: её фольклорные истоки и вопросы происхождения самого фольклора, инструментарий и черты ладовой организации, народные старинные и современные песни, практические задачи музыкальной жизни (исполнительства, образования, музыкального творчества) и т. п.

¹⁷ Гасанов Г. Автобиография, написанная 15 апреля 1948 года. Личное дело Гасанова Г.А. в СК СССР.

Теоретические изыскания в области фольклора и критические размышления о непосредственных нуждах музыкальной жизни Гасанов по-прежнему не отделял от практической деятельности. Несмотря на большую работу по созданию и руководству национальным ансамблем, он в том же 1935 году становится одним из организаторов, а потом заведующим учебной частью первого в Дагестане Дома художественного воспитания детей (ДХВД, впоследствии - Дворец пионеров и школьников). Эта работа очень увлекла Готфрида Алиевича. Детское музыкальное воспитание он всегда считал коренной проблемой развития национальной культуры. В создании дома художественного воспитания Гасанов вложил и весь свой большой опыт работы в Буйнакске и Махачкале в 1920-е годы, и педагогические навыки и наблюдения, накопленные в Самаре и Ленинграде, и огромную любовь к детям. Благодаря стараниям Гасанова, музыкальное воспитание заняло ведущее место в работе дагестанского ДХВД. С деятельностью Дома пионеров и школьников оказалась в дальнейшем связана и композиторская работа Готфрида Алиевича, написавшего в 1945 году по заказу балетной студии Дома пионеров первый национальный балет "Карачач" ("Чернокобая").

С середины 1930-х годов Гасанов возобновляет и свою исполнительскую деятельность, выступая как пианист в передачах дагестанского радио. К этому же периоду относится работа Гасанова по музыкальному оформлению спектаклей в русском драматическом театре им. М. Горького.

Итак, с середины 1920-х годов и до конца 1930-х годов в условиях стремительного темпа ускоренного культурного развития развёртывается многогранная деятельность Гасанова по созданию основ профессиональной музыкальной культуры в Дагестане. Как организатор и первый директор музыкального училища, как создатель педагогической систе-

мы, сочетающей требования современного профессионализма и национальные культурные традиции, он становится подлинным основоположником *музыкального образования* в республике. Задачам подготовки национальных кадров специалистов была подчинена, в первую очередь, и его работа по публикации музыкальных произведений и фольклорных записей, положившая начало профессиональному *музыкально-издательскому делу* в Дагестане. Как один из создателей и руководителей Дома художественного воспитания детей Гасанов явился первопроходцем в организации *детского музыкального воспитания*. Его многогранная *музыкально-просветительская* и музыкально-пропагандистская деятельность была двусторонне устремлена и на внедрение богатств мирового искусства в сознание родного народа и на ознакомление широких кругов специалистов и любителей за пределами Дагестана с сокровищницей национального фольклора. Фундаментальное значение для формирования творческого мышления Гасанова и для становления молодой профессиональной культуры в целом имели его занятия по *собиранию, публикации, исследованию* дагестанского музыкального фольклора. Наконец, как первый художественный руководитель первого дагестанского музыкально-хореографического коллектива (Ансамбль песни и танца) Гасанов закладывает в эти годы основания *национального исполнительского профессионализма*. Показателем высокого уровня и большой жизнеспособности рассмотренных начинаний Гасанова служили впечатляющие факты признания его деятельности за пределами Дагестана, как в СССР, так и за рубежом.

Весь творческий путь Гасанова по созданию основ новой музыкальной культуры родного края в 1920 - 30-е годы подготавливал и непосредственно подводил его к композиторскому творчеству.

Глава 3.

Г. А. Гасанов как основоположник профессионального композиторского творчества в Дагестане. С очинения 1930-40-х годов: от первой дагестанской оперы до первого сонатно-симфонического цикла. Дальнейшие шаги на пути создания основ музыкальной культуры республики.

2 сентября 1937 года Гасанов завершил работу над клавиром оперы "Хочбар" [138, 71]. Это была первая дагестанская опера. Именно с её созданием Гасанов связывал начало своего профессионального композиторского пути. В "Автобиографии", датированной 15 апреля 1948 года, он подчеркнул, что сочинением "стал впервые по-серьезному заниматься в 1937 году (опера "Хочбар"), увязывая эту работу с обработкой дагестанского фольклора"¹⁸.

Композиторский "портфель" Гасанова до середины 1930-х годов был весьма скромнен: несколько малозначительных юношеских миниатюр и попытки фортепианных обработок фольклора по следам экспедиции 1921 года. В 1935-36 годах, кроме аранжировок народных песен для репертуара ансамбля, он подготовил музыкальное оформление ряда драматических спектаклей и написал "Дагестанскую пляску" для фортепиано, - большую попуриобразную пьесу на фольклорном материале с элементарной (бас-аккорд) фактурой и столь же несложной гармонизацией.

Приступая к работе над оперой, Гасанов не имел возможности опереться на опыт своих дагестан-

18 Автобиография члена ССК Гасанова Готфрида Алиевича (Дагестан). - Личное дело Гасанова Г. А. в СК СССР, л. 8.

ских коллег. Написанные в начале 1920-х годов музыкально-сценические сочинения М. Шувалова (опера "Стенька Разин", музыкальная драма "Хаджи Мурат" и др.) оказались нежизнеспособными и к рассматриваемому моменту были совершенно забыты. Композиторская деятельность музыкантов, активно работавших в это время в республике (среди них Т. А. Мурадов, П. Ф. Проскурин, Х. М. Ханукаев, А. Г. Абрамянц, Д. Ш. Ашуров, Ш.К. Акниев), была очень ограничена в жанровом отношении. Преобладающими видами их творческой продукции были массовые хоровые и сольные песни, аранжировки фольклорных мелодий, марши, танцы и т. п. миниатюры для оркестра или национальных инструментальных ансамблей. Несколько более сложные виды инструментальных произведений (попурри, фантазии и сюиты на народные темы) появлялись редко и свидетельствовали скорее о профессиональной слабости авторов и неорганичности соединения национального интонационного материала и общеевропейских средств музыкального языка, чем о подлинном овладении новыми жанрами и формами. Преодоление дилетантизма оставалось в это время главной задачей композиторского творчества в Дагестане [140, 103-134].

В такой историко-культурной ситуации возникновение сложнейшего музыкально-сценического произведения явилось колоссальным *качественным скачком* в процессе становления национального искусства, свидетельством исключительно высокого темпа ускоренного культурного развития. Появление оперы на описанном бедном жанровом фоне дагестанского композиторского творчества в целом дает редкую возможность пронаблюдать этот качественный скачок в чистом виде и позволяет с большой полнотой очертить широкий круг проблем разного уровня (идейно-художественных, жанро-

вых, стилистических, технологических), вставших перед композитором-основоположником. Здесь уместно хотя бы в общем и предварительном плане остановиться на типологической характеристике этой исторической фигуры.

Основоположник национального профессионального композиторского творчества появляется и действует в условиях общего подъёма национального самосознания и стремительного ускорения культурно-исторического развития. Как правило, не ему принадлежат самые первые опыты сочинения национальной музыки в некоторых, прежде всего - наименее сложных, - жанрах и формах общеевропейского типа. В этом ему предшествуют более или менее многочисленные авторы, которых по их исторической роли можно назвать *предвестниками* зрелого художественного профессионализма. Их творчество, как и работы музыкантов-современников, при всем исторически и индивидуально обусловленном несовершенстве, выполняет важную задачу подготовки не только самого дела основоположника, но и подготовки всего *национального общественного сознания* для восприятия того нового феномена, каким является зрелый композиторский профессионализм, со всей спецификой его социального функционирования и необычными плодами труда. Это - новая культурная почва и социально-психологический фон, без которых, строго говоря, немыслимы появление и деятельность описываемой исторической фигуры (не только в композиторской, но и во всех других областях; музыкально-образовательной, исполнительской, фольклористской и т. п.).

Функция основоположника национального профессионального композиторского творчества определяет многие существенные черты его искусства на разных уровнях: от содержания до отдельных приёмов и средств. В своих произведениях он дол-

жен отразить широкий спектр явлений национальной действительности, современной духовной жизни и истории своего народа. Этим определяется разнообразие идей, тем, сюжетов, образов его сочинений. Естественно, что эта задача влечёт за собой значительную широту его жанровых интересов, а следовательно, постановку (и решение) целого ряда "структурных", технологических проблем: именно основоположник должен освоить и сделать достоянием национального искусства важнейшие жанровые сферы. Чем разнообразнее и богаче жанровый диапазон творчества композитора-основоположника, тем полнее в этом отношении он выполняет свою историческую функцию, но, не овладев хотя бы некоторыми из наиболее значительных жанров, заложить фундамент национального профессионального творчества, конечно, невозможно. В описанных отношениях к содержанию и жанрам своей работы основоположник принципиально отличается не только от своих предшественников и творчески менее значительных современников, но и от национальных художников последующих поколений. Национальный мастер, работающий в контексте уже сложившейся профессиональной культуры, в принципе, может ограничиться какой-либо специфической, узкой жанровой или содержательной областью, скажем, интимной лирикой или инструментальной танцевальной миниатюрой. Для композитора-основоположника такого пути нет.

С другой стороны, замечено, что историческими задачами в большой мере обусловлены такие важные характеристики его творчества, как отношение к фольклору, принципы отбора его образцов, методы его использования, приемы обработки и т. п. Принципиально важные наблюдения сделаны (хотя и в совершенно иной связи: в работе о проблемах классической гармонии и ее исторической эволю-

ции) Л. А. Мазелем. "Показательно, - пишет он, - что Глинка, прекрасно знавший особенности русской песни, акцентировал в своем творчестве как раз не наиболее специфические из них. Ведь он *впервые делал русскую музыку классической, а классическую - русской* и понимал чутьём и интеллектом гениального художника, что это сочетание, дотоле небывалое, требует претворения прежде всего тех черт русской народной песни, которые *сравнительно легко согласуются с ладогармоническими и структурными нормами мировой музыкальной классики*... Один из основных принципов отбора и использования Глинкой свойств самых различных жанров русской крестьянской и городской песни фактически определялся именно задачей первого в истории совмещения этих свойств с уровнем и нормами мировой музыкальной классики и поэтому заключался в преимущественном внимании к средствам, хотя и ярко типичным для русской народной песни, но не очень... специфичным (в смысле резких отличий от общеевропейской профессиональной музыки)" [292, 414-415, подчеркнуто мной, - МЯ]. Подытоживая эти наблюдения, Мазель отмечает, что "сказанное касается творчества не только Глинки, но и основоположников других европейских национальных музыкальных школ XIX века и, разумеется, в огромной степени относится к области ладогармонического языка" [292, 416]. Здесь, кстати сказать, ясно видна двойная соотнесенность (биполярность) деятельности национального художника, на сей раз - уже в таких сферах композиции, как принципы отбора родного фольклорного материала, с одной стороны, и классических ладогармонических средств, - с другой.

Вместе с тем, богатство содержания, разнообразие жанров творчества основоположника связано с многообразием национальных истоков его музыки,

включающих и различные жанры традиционного, старинного крестьянского искусства, и явления национального городского музыкального быта, и новую, в нашем случае, - советскую массовую песню. Это качество, в противоположность исключительному предпочтению какой-либо одной области национального мелоса, объясняется демократической направленностью его композиторской работы (и, понятно, не только объясняется ею, но в известной мере её обеспечивает). Демократизм творчества, подразумевающий в конечном итоге ориентацию не на отдельные узкие социальные группы или слои общества, а на широкую демократическую аудиторию, на прогрессивные, исторически восходящие силы общественного развития, представляется ещё одной существенной чертой типологической характеристики рассматриваемой фигуры.

Специфической особенностью функционирования композитора-основателя в Дагестане был многонациональный склад этой демократической аудитории. Трудности и преимущества этой специфической аудитории Гасанов понимал и учитывал с самого начала своей серьёзной композиторской работы, уже задумывая первую национальную оперу, размышляя о её будущем сюжете, либретто, возможностях сценической постановки и т. д.

Ясно было, что материал оперы, её сюжет и жизненное содержание в целом должна дать национальная действительность. Сюжет должен быть социально значимым, затрагивающим важные проблемы и события жизни народа, - представить себе, скажем, монооперу на интимно-лирический сюжет в качестве национального оперного первенца, закладывающего краеугольный камень в фундамент национального музыкального театра, вряд ли возможно. В условиях этнически многосоставной республики требование общезначимой социальной идеи и темы означало

необходимость общераспространенного, общедагестанского сюжета. Очерченными рамками содержания и фабулы в большой мере предопределялся и жанр будущей оперы. Во всяком случае, очевидно, что ни бытовой водевиль, ни волшебная феерия, ни семейная мелодрама здесь не годились... Из правильной, исторически конкретной постановки этой общенациональной задачи вытекало, как мы увидим, и решение вопроса о языке либретто будущей дагестанской оперы и многое другое.

Несмотря на молодость, незрелость новой национальной музыкальной культуры в целом, несмотря на низкий профессиональный уровень композиторского творчества в Дагестане, появление оперы во второй половине 1930-х годов не было случайным. Оно было подготовлено целым рядом причин социального, культурного, идеологического порядка, прежде всего - процессами, общими для всего советского искусства тех лет, в частности, для развития многонациональной музыкальной культуры Советского Союза.

1930-е годы были, как известно, периодом быстрого развития музыкального театра, в особенности, оперы в республиках СССР. Становление национальных композиторских школ, естественно, сопровождалось стремлением овладеть высшими формами классического музыкального искусства и прежде всего оперой. Потребность создания оперы объяснялась и её глубоко демократическим характером, огромными возможностями идейно-художественного воздействия на широкие массы слушателей. Синтетичность, зрелищность, монументальность, праздничность, заложенные в самом существе музыкально-сценических жанров, делали их наиболее подходящими для демонстрации "всестороннего расцвета" музыкального и театрального искусства всех народов страны.

Важные предпосылки для рождения музыкального театра складывались и в самом Дагестане в ходе ускоренного развития культуры и искусства в целом. В середине 1930-х годов идея дагестанской оперы уже, как говорится, носилась в воздухе. Явственный разрыв между творческими возможностями и трудностью задачи не охлаждал, а разжигал мечты. В овладении сложнейшим музыкальным жанром был заключен большой соблазн: думалось, что с завоеванием этой вершины европейского профессионального искусства все задачи национальной художественной культуры будут сразу, как бы сами собой, решены и сняты с повестки дня. "Республика в те годы не имела ни своего оперного театра, ни оркестра, ни балета... - вспоминал Гасанов. - Естественно, что, как казалось многим, развитие национальной музыки нужно было начинать с создания оперного произведения"¹⁹. Эта иллюзия - по-своему полезная, созидательная - была характерной психологической деталью ускоренного развития. Неудивительно, что на протяжении 1930-х годов в Дагестане о своих оперных планах и замыслах говорили и писали Т. Мурадов, Х. Ханукаев, М. Плоткин, и другие авторы. Попытки реального осуществления этой задачи не приводили, однако, к желанному результату. О создании дагестанской оперы думал ещё в середине 1920-х годов и Гасанов. Но общий уровень дагестанского искусства и социально-экономического развития республики не позволял в то время сколько-нибудь серьезно ставить и решать эту задачу. Во второй половине 1930-х годов ситуация заметно улучшилась. В начале января 1937 года в Махачкале состоялось "Совещание работников искусств по вопросу о состоянии музыкального искусства в Дагестане и его перспективах и по вопросу о создании дагестанской оперы"²⁰.

19 Гасанов Г. Авторская аннотация оперы "Хочбар". Не опубликована. Цитируется впервые.

20 ЦГАДАССР. ф. 716-р. оп. 2, ед. хр. 11, д. 19, л. 4-9.

Тогда же Управлением по делам искусств был объявлен конкурс на создание национальной оперы. Инициатором этих мероприятий был Гасанов. "Одним из настойчивых двигателей оперного вопроса был я, - писал он Н.В. Капиевой. - В конце концов, мои усилия привели через культпроп к решению Бюро Обкома о необходимости составить дагестанскую оперу (7 сентября 1936 года)"²¹

Первые два пункта условий конкурса определяли важнейшие особенности литературно-сценического содержания и музыкального материала будущей оперы: 1) тема, сюжет оперы должны были быть заимствованы "из исторического прошлого народностей Дагестана"; 2) музыка для опер должна быть составлена на мелодиях народностей Дагестана"²².

В поисках сюжета композитор обратился к национальному героическому эпосу. Это был совершенно естественный шаг. Использование мотивов и сюжетов фольклора народных исторических преданий и героических мифов в качестве первоосновы для произведений нарождающегося музыкально-сценического искусства было в середине 1930-х годов очень типичным явлением для многих советских республик. Именно таковы "Кер-оглы" У. Гаджибекова в Азербайджане, "Айчурек" А. Малдыбаева, В. Власова и В. Фере в Киргизии, "Кыз-Жибек" (музыкальная драма) и "Ер Таргын" Е. Брусиловского в Казахстане, "Алтынчеч" Н. Жиганова в Татарии и ряд других национальных опер. Вместе с тем, это было продолжением более широкой классической традиции, идущей, если говорить о русской опере, от Римского-Корсакова, Бородина, а в конечном счете - от Глинки и даже его предшественников.

Внимание Гасанова привлекла песня о Хочбаре. В ней рассказывается, как Нуцал-хан, коварно нару-

21 Письмо Г. А. Гасанова Н. В. Славинской (Капиевой) от 29 июня 1937 года. Подлинник в архиве адресата. Цитируется впервые.

22 Приказ по Управлению по делам искусств при СНК ДАССР от 9 января 1937 года // ЦГАДАССР. ф. 716-р, ед.хр. 119, л. 3, л. 27.

шив священные горские законы гостеприимства, велел казнить народного заступника Хочбара²³. Эта легенда, известная во многих вариантах у большинства народностей Дагестана, принадлежит к вершинным явлениям горского героико-эпического фольклора. Познакомившись с ней (в прозаическом подстрочном переводе), Л.Н. Толстой записал: "Песня о Хочбаре удивительная!" [250, 592]. "Хочбар - неустрашимый защитник... бедноты. Песня о нем является исключительной по силе социального протеста и бытует почти у всех горских народов Дагестана, - писал Эффенди Капиев. - "Батыр Хучилау" у лакцев и "Холчвар" у даргинцев - одинаково любимые и незабвенные имена этого героя" [233, 441; см. также: 235, 212, 18] (А. Ахлаков указал на распространение песни о Хочбаре даже за пределами Дагестана [213, 34 и 137].

Широкое межнациональное бытование песни также имело определяющее значение для основоположника композиторского творчества в многонациональной республике. Говоря о мотивах, которыми он руководствовался, останавливая свой выбор на сюжете "Хочбара", Гасанов особо указал на это обстоятельство, как на одно из важнейших, решающих [94]. Из этого видно, что композитор с самого начала сознательно стремился к созданию именно дагестанской оперы, а не произведения локально-национального, узко-этнического, например, лезгинского, лакского или аварского характера. Принципиальная новизна, новаторская сущность такого решения становится яснее, если вспомнить, что национальное театральное искусство Дагестана в те годы уже сложилось как искусство многонациональное, многоязычное, развивающееся в нескольких параллельных руслах.

Путь, избранный Гасановым и на многие годы определивший развитие всей дагестанской музыки, - путь строительства общенациональной художест-

23 Краткое изложение содержания оперы см. в Приложении.

венной культуры, соединяющей важнейшие черты искусства всех горских народов, - определял и решение одного из сложнейших практических вопросов, вопроса о языке, на котором должно было быть написано либретто "Хочбара". Таким, общим для всех горцев, языком межнационального общения уже тогда становился русский язык. Но именно и только при таком решении могло быть возможным, исторически реальным полноценное знакомство с первой дагестанской оперой также и за пределами республики. (В частности, предполагался показ "Хочбара" С. А. Самосуду, бывшему в то время главным дирижером Большого театра СССР²⁴). Так решение специфически дагестанской (многонациональной) проблемы сплеталось с биполярностью функции основоположника.

Сюжет песни был также счастливой находкой для музыканта. В центре сюжета стоял образ бунтаря и свободолюбца, характер подлинно героический, глубоко народный, ярко национальный, но в то же время лишённый узко локальных этнических примет и не отягощённый в обрисовке побочными сюжетными подробностями или бытовыми деталями. При этом характер Хочбара раскрывается с необычайной рельефностью, благодаря остро конфликтной фабуле легенды: повинувшись идее чести и долга, герой народного эпического повествования сознательно идёт на гибель, но и в смерти своей оказывается победителем, сюжет песни позволял ярко показать социальные конфликты дореволюционного Дагестана, подчеркнуть демократизм главного героя. Вместе с тем, вся обстановка, "бытовой фон", на котором развёртывается действие, давали возможность широко продемонстрировать разнообразные народные танцы, национальные обряды и т. п. (особенно во время "свадебного" празднества в Хунзахе).

24 Об этом Гасанов писал Н. В. Славинской (Капиевой) 15 июля 1937 года.

Герой песни, Хочбар, как полагают исследователи истории Дагестана, реальная историческая фигура [211, 29; 242, 205-206]. Не менее реальна та вражда ханского Хунзаха с гидатлинским "вольным обществом", о котором говорится в песне, однако вся обрисовка событий в народнопоэтическом повествовании носит, понятно, эпико-легендарный характер. Обращение к историческим, историко-революционным сюжетам было также весьма типично для советской оперы 1930-х годов ("Степан Разин" А. Касьянова, "Качкын" Н. Жиганова, "Восстание Восе" С. Баласаняна и др.). В сюжете "Хочбара" органически соединились, таким образом, две ведущие тенденции оперного творчества тех лет: материал, положенный в основу либретто, был одновременно и фольклорным, и историческим²⁵.

Приступая к сочинению, Гасанов, как показывают его высказывания, хорошо представлял себе существо задачи: создать не просто оперу и даже не только национальную оперу, а произведение, которое мог бы понять и принять как своё, родное народ, не имевший в прошлом ни музыкально-сценического искусства, ни театра вообще! Единственное решение виделось в широкой и разносторонней опоре на народную музыку. "Наша опера фольклорная", - писал композитор в разгар работы над "Хочбаром" автору либретто²⁶. "Вопрос не в том, нужна ли опера, а какая будет опера. Я и считаю, что там (по части музыки) 80 процентов будет репертуара Нуцаловой,

25 Это сочетание художественной обобщенности, поэтической возвышенности и исторической реальности героя оперы Гасанова вызывает в памяти величественный образ Ивана Сусанина в гениальном творении основоположника русской классической музыки, образ, воспетый (до Глинки) в народных легендах и в отечественной поэзии и имеющий прототипом реальное историческое лицо. Музыкальный облик Хочбара сближается с героем первой оперы Глинки также своей трагедийно-эпической обрисовкой. Ясно, однако, что и здесь, и в других местах речь идет у нас не о сравнении работы дагестанского композитора и наследия классика русской культуры, а лишь о многостороннем воздействии Глинки на национальное искусство.

26 Письмо Г. А. Гасанова Н. В. Славинской (Капиевой) от 26 июня 1937 года. Подлинник в архива адресата. Цитируется впервые.

Абдуразакова и прочих и самое большое 20 процентов моего. Почему? Да потому, что иной оперы Дагестан на данном уровне культуры никогда не поднимет..."²⁷. Позднее Гасанов указывал, что его опера "ставила перед собой некоторые педагогические задачи" [40, 15]. В этой соотнесённости общехудожественных требований и конкретного уровня эстетического восприятия широких масс любителей музыки в Дагестане 1930-х годов также проявляется биполярность композиторской функции основоположника национальной музыкальной культуры.

Насыщение оперы фольклорным музыкальным материалом соответствовало духу сюжетного народнопоэтического первоисточника и народно-реалистическому образному строю либретто, в котором, кстати сказать, широко использованы тексты и поэтические мотивы народных песен. Господство фольклорного мелоса в простой, непосредственной форме выражало народность содержания первой дагестанской оперы. Наконец, обращение к подлинным образцам творчества дагестанских народностей с наибольшей подлинностью обеспечивало национальную характерность музыки "Хочбара": как указывает исследователь этой проблемы, хотя "национальное в искусстве проявляется не только в фольклоре, но здесь его проявления первичны и - не побоимся сказать - абсолютны" [271, 14].

Широкая опора на народно-песенный материал в его подлинном виде - это, как известно, характерная черта первых национальных опер. Так, в "Наталке-Полтавке" украинского композитора Н. Лысенко народная песня - не только естественный компонент жанрово-бытовых сцен, но и основное средство обрисовки действующих лиц. Народные мелодии составляют основу и его ранней оперы "Черноморцы" [266, 59-60]. Многообразное использование фольк-

27 Письмо Гасанова Славинской от 29 июня 1937 года. Подлинник в архиве адресата. Цитируется впервые. П. Нуцалова и М. Абдуразаков - известные исполнители дагестанских народных песен.

лора в первых зрелых грузинских операх "Сказание о Шота Руставели" Д. Аракишвили, "Абесалом и Этери" и особенно "Даиси" З. Палиашвили, в "мугамных" диалогических операх У. Гаджибекова единодушно отмечают все исследователи [см., в частности: 264; 275; 270; 258; 265]. Г. Тигранов называет более 20 народных армянских мелодий, вошедших в виде "цитат" или непосредственно в виде песен и танцев в партитуру оперы "Алмаст" А. Спендиарова [307, 245-251]. Множество подобных примеров дает история становления национальной оперы в других республиках бывшего СССР, например, в Средней Азии, в молодых государствах Азии и Африки.

Гасанов использовал в "Хочбаре" 32 народные мелодии. Столь высокая насыщенность сочинения подлинным фольклорным материалом диктовалась, помимо общих задач, стоящих обычно перед автором первой национальной оперы, опять-таки многонациональным составом республики: в "Хочбаре" звучат мелодии восьми основных наиболее крупных по численности (в те годы) народностей Дагестана: аварцев, даргинцев, кумыков, лакцев, лезгин, ногайцев, табасаранцев и горских евреев.

К моменту начала работы над "Хочбаром" Гасанов был, без преувеличения, выдающимся знатоком дагестанского музыкального фольклора. Он обладал обширной коллекцией записей народных мелодий, которую настойчиво пополнял и во время сочинения оперы. Не менее важно и то, что к созданию оперы он пришел зрелым музыкантом, со сложившимися взглядами на значение народного искусства для композиторского творчества, с ясными представлениями о принципах использования фольклора в профессиональной музыке. Особое внимание Гасанов уделял отбору народного мелодического материала. Заботясь о соответствии фольклорных образцов своим творческим замыслам, содержанию и дра-

матургии либретто, он в то же время придавал перво-степенное значение качеству используемых образцов, их достоверности, типичности, художественной ценности. При этом Гасанов подчеркивал этическую сторону проблемы, говорил об ответственности композитора, прикасающегося к чистейшим родникам народной культуры, утверждая, что момент этический должен предшествовать эстетическому. "Прежде всего, - писал он, - композитор отвечает за то, чтобы: 1) эта мелодия была подлинно народной; 2) чтобы она была типичной, а не случайной; 3) чтобы она была воспитывающей, то есть удовлетворяла требованиям художественной значимости"²⁸.

Таким образом, уже с отбора начинается творческий процесс, индивидуальная художественная переработка, композиторское переосмысление народной культуры. Чтобы удостовериться в подлинности и типичности материала, Гасанов проводил дополнительные фольклорные поиски, записывал варианты мелодии от разных исполнителей и т. д. Отбирая художественно яркие и национально характерные образцы фольклора, Гасанов в то же время учитывал и возможность их гармонической, полифонической и т. п. обработки, нередко отдавая предпочтение менее специфическим (в ладовом, ритмическом отношении) мелодиям: биполярность его задачи требовала, как уже показано, не только национальной почвенности, но и известной общезначимости материала, "податливости" его для сочетания со средствами профессиональной классической музыки. Этим отчасти объясняется преимущественное обращение к бытовым песенным и танцевальным жанрам. Вместе с тем, в ряде случаев композитор ввёл в оперу и весьма специфические в жанровом, мелодико-интонационном ритмическом отноше-

28 Гасанов Г. Народная песня в художественной обработке. Рукопись. Архив Г. А. Гасанова.

ниях напевы, находя в каждом конкретном случае особые приёмы и средства их обработки.

В целом круг народных интонационных первоисточников, к которому Гасанов обратился при создании первой дагестанской оперы, широк и в национальном, и в жанровом отношении. Здесь встречаются примеры старинных героических и современных, игровых, хоровых, обрядовых, любовно-лирических, кавалерийских ("разбойничьих"), партизанских, шуточных, свадебных песен, разнохарактерные танцевальные мелодии... Подобная широта жанрового диапазона была следствием богатства и значительности жизненного содержания произведения и отмеченной выше демократической направленности творчества композитора-основоположника. Первая дагестанская опера разворачивает перед слушателем богатейшую панораму музыкального фольклора горцев. Одновременно "Хочбар" является своеобразной антологией характерных для Гасанова приёмов и методов работы с народным материалом, демонстрирует различные подходы к фольклору в целом и к отдельным его элементам, разные принципы освоения народного искусства - от прямого и точного цитирования до весьма свободных и опосредованных форм претворения первичных фольклорных импульсов.

Принцип "цитатного" использования фольклора наиболее полно и наглядно представлен в третьей картине оперы. Чтобы заманить Хочбара в Хунзах, Нуцал-хан устраивает праздник. На площади перед ханским дворцом танцуют, поют, веселятся сельчане и гости, представители разных народов Дагестана. Для этой картины композитору нужны были наиболее типичные образцы песен и танцев, которые могли бы служить своего рода музыкальной эмблемой каждой народности.

Анализ ряда номеров третьей картины помогает получить ясное представление о приёмах и средствах (прежде всего - ладогармонических и фактурных), которые Гасанов использовал в "Хочбаре" при обработке подлинных фольклорных мелодий.

В основе массовой песенно-танцевальной сцены (№17, лезгинка и хор), открывающей картину праздника, - популярнейшая кумыкская танцевальная мелодия. Она появляется с прозрачным аккомпанементом, напоминающим отрывистое звучание кумуза (пр. 1)²⁹. Во втором проведении темы, вместе со вступлением хора, в оркестре появляется певучий контрапунктирующий голос в басу (пр. 2). Всё дальнейшее развитие основано, главным образом, на вариационных изменениях оркестрового сопровождения. Глинкинская идея вариаций на выдержанную мелодию, использованная, "заявленная" в Лезгинке, оказывается одним из ведущих принципов обработки фольклора на протяжении всей третьей картины. При этом Гасанов постепенно расширяет спектр выразительных средств, прибегая ко все более сложным гармониям, изысканным последовательностям, угонченной фактуре. Для нас, однако, важен не факт использования тех или иных средств (все они в общем не выходят за пределы норм гармонического языка начала XX века), а их естественное, непринуждённое соединение со своеобразным национальным мелосом. Именно в этом сочетании знакомые, классические приемы гармонического письма приобретают неожиданную новизну, свежесть звучания, а народные напевы полнее раскрывают свою тайную красоту. Слияние классического и национального искусства было тем художественным открытием Гасанова, которое придаёт неувядаемую прелесть "фольклорным" страницам "Хочбара".

29 Нотные примеры см. в Приложении. Буква "т." означает сокращение: "такт" или "такты".

В следующем народно-песенном эпизоде праздника композитор гармонизует одноголосную мелодию лезгинской хороводной песни "Пери-Задэ" (в переменном ладу) движением параллельных трезвучий на фоне органного пункта (пр. 3, т. 1-2) и находит нестандартный кадансовый оборот (пр. 3, т. 9-10), отлично соответствующий всему ладоинтонационному строю народного напева (достаточно заменить этот каданс обычной автентической последовательностью, чтобы почувствовать эстетическую привлекательность и национальную органичность решения, найденного автором "Хочбара"). Во втором проведении, наряду с другими изменениями, Гасанов дает и вариант этого заключения (пр. 4, т. 2-3).

В "Песне аварских девушек" (№24) использована лирическая любовная аварская песня "Сладостный сон" ("Тъуинаб макъу"). Мелодия её начинается выразительной интонацией "вздоха", но лишена сколько-нибудь заметного развития и в целом имеет характер жалобного причитания. Диапазон песни невелик, шестиступенный натуральный минор нигде не нарушается иными ладовыми красками и не разнообразится столь характерными для дагестанских песен элементами переменности. Троекратное повторение исходной фразы придает напеву даже некоторую меланхолическую монотонию. Чтобы преодолеть её, композитор строит обработку как миниатюрный вариационный цикл, в котором не только даёт фактурное и тембровое обогащение мелодии, но и показывает ладовые и гармонические богатства, скрытые в этом лаконичном напеве. В указанном аспекте очень характерны, например, отклонение в параллельный мажор (пр. 5, т. 6) и использование мажорной, "дорийской", субдоминанты в миноре (пр. 5, т. 9, последняя четверть). Вместе с тем, вся "Песня аварских девушек" показательна и для изучения связей творчества Гасанова, в частности, музыки

"Хочбара", с русской музыкальной классикой. Хрупкие, порой причудливые гармонии первых четырех тактов, возникающие вследствие хроматического движения средних голосов, прозрачные краски оркестра (две арфы, деревянные и струнные), изящное голосоведение, - во всем этом, определённо, слышится нечто типично лядовское. В других вариациях легко улавливается влияние рахманиновского пианизма: оперный клавишник выглядит здесь как концертная фортепианная пьеса (пр. 5 и 6). Преемственность этой музыки с искусством Глинки (принцип "мелодии-остинато") и с восточными страницами Бородина также достаточно очевидна. Однако подлинность национального мелодического материала придаёт ей своеобразие, которым отмечены все "фольклорные" сцены первой дагестанской оперы. В результате интенсивного фактурного, гармонического, тембрового и т. п. варьирования народная мелодия приобретает множество эмоционально-психологических нюансов: звучание оркестра воплощает и призрачные видения "сладостного сна", и тихую скорбь, и взволнованную мольбу.

Сопоставляя в сцене праздника песни и танцы разных народностей Страны гор, Гасанов подчеркивает их специфические отличия, в первую очередь - особенности ладовых систем. Приемы выявления оригинальной ладовой природы национального мелоса ясно видны, например, при сравнении "Песни лакских девушек" (в опере №25) и следующей за ней "Песни даргинцев" (№26).

Лад лакской песни не укладывается в рамки обычных европейских октавных ладов. Правда, звукоряд её мелодии образует известную последовательность с двумя увеличенными секундами (пр. 7). Однако из народного инструментального сопровождения песен такого ладового строения видно, что при выходе за пределы октавы вверх или вниз звукоряд меняет

свою структуру: отдельные его ступени образуются не на основе октавного повторения. В частности, в нашем примере ближайшие к нижнему ладовому устою звуки будут не соль-диез и фа, как этого, казалось бы, следовало ожидать, а соль-бекар и фа-диез. А ближайшие к верхнему ладовому устою оказываются, соответственно, не си-бемоль и до-диез, а си-бекар и до-бекар (пр. 8), и так далее.

В своих трудах Гасанов не дал теоретического описания этой ладовой системы, но чутким композиторским слухом он уловил её существо. Оркестровое сопровождение "Песни лакских девушек" высвечивает ладовое своеобразие мелодии сначала сопоставлением обычной и специфической доминантовых гармоний (пр. 9, т.1 и 4), а во втором проведении последовательностью альтерированных аккордов (пр. 10).

Характер даргинской мелодии совсем иной. Её лад строго диатоничен, логика развития ясна и проста, рисунок лишен изощрённой узорчатости лакского напева. Быть может, наиболее заметное его ладовое свойство - переменность (мажор - параллельный минор), самая бросающаяся черта метроритмической организации - характерное чередование равнодлительных двухдольных и трехдольных тактов. Гасанов выделяет эти особенности песни, осторожно оттеняет гармонией диатонизм мелодии (пр. 11, т. 4-6), спокойной фактурой с вытянутыми, "педальными" созвучиями подчеркивает её певучий склад. При этом композитор не упрощает тип гармоний: едва ли не основой этого номера становится нонаккорд, а в т. 10 вырисовывается шестизвучная гармония тонического ундецимаккорда соль-минора. Здесь же попутно отметим три различных варианта гармонической интерпретации одной попевки (пр. 11, т. 3, 6 и 8), то есть гармоническое варьирование, а также типичный "дагестанский" каденционный оборот: мажорная, "дорийская", IV ступень - I ступень (пр. 11, т. 11-13).

В оркестровом сопровождении прекрасной аварской лирической мелодии ("ответ" девушек в "Аварском диалоге", № 22) Гасанов с наибольшей последовательностью проводит принцип секундовых соединений аккордов, - принцип, лежащий в основе национальной ладогармонической системы. При этом элементарном движении созвучий обилие вспомогательных альтерированных звуков придает музыке изысканность даже с оттенком импрессионистской красочности (пр. 12).

Подробное рассмотрение некоторых номеров "Хочбара" с акцентом на деталях гармонического языка было здесь необходимо ещё и потому, что большинство приёмов, найденных при сочинении оперы, стало типичным для всего творчества Гасанова. Более того, многие из них, например: секундовые последования гармоний, особенно в кадансах, плагальный каданс с мажорной, "дорийской", субдоминантой в миноре, гармоническое варьирование, - утвердились как общие нормы национального музыкального языка в творчестве дагестанских композиторов последующих поколений.

Не столь широко применяются в фольклорных эпизодах "свадьбы" приемы полифонического письма. Показательно, что Гасанов обращается чаще всего к средствам подголосочной или контрастной полифонии, стремясь к созданию национально-характерных контрапунктирующих линий (например, в третьем и четвертом куплетах "Песни лакских девушек").

Яркие элементы имитационного многоголосия представлены в обработке ногайской песни "Бий-Мамай" (в опере № 19). Чрезвычайно важно, что композитор исходил здесь из особенностей самой народной мелодии, уловил её внутреннюю потенцию к полифоническому развитию, связанную с интонационной и ладовой структурой. Сообщая Н.Славинской о намерении включить песню в опе-

ру, Гасанов писал: "Этот материал у меня исключителен по фольклорной ценности"³⁰. В народной музыке ногойцев, народности тюркской языковой группы, живущей в степных северных районах Дагестана, явственно ощутимы элементами пентатоники. Черты пентатоники очевидны и в песне "Бий-Мамай". При кажущейся простоте лада и элементарности интонаций мелодия её таит в себе некий секрет: она с удивительной лёгкостью и естественностью меняет и лад, и тональность, и тесситуру, заканчиваясь то в ля-мажоре (пр. 13, т. 11-12), то в ми-миноре (пр. 13, т. 18-19). Оригинальная мелодическая структура натолкнула автора на мысль о возможностях имитационно-полифонического развития: тема-мелодия песни уже в самой себе содержит элементы тонико-доминантовой переклички. "Ногойцы сделаны с имитационной хоровой перекличкой мужчин (вопрошающих), женщин (отвечающих), мужчин и женщин (взаимно перебивающих) и концовкой", - писал Гасанов³¹. На кратких стреттообразных перекличках хоровых групп композитор построил среднюю, "разработочную" часть этого номера, приводящую к кульминационной репризе, а перекличка мужских и женских голосов, с которой номер начинается, служит естественной подготовкой такого развития (пр. 14). Великолепная хоровая пьеса "Бий-Мамай" - первый художественно совершенный образец имитационной хоровой полифонии на подлинно фольклорной основе - дала импульс дальнейшим поискам дагестанских композиторов уже в 50-е - 70-е годы (в частности, С. Агабובה, Н. Дагирова, М. Кажлаева, М. Гусейнова).

30 Письмо Г. Гасанова Н. Славинской (Капиевой). Без даты, написано 16, 17 или 18 июня 1937 года (время написания определяется содержанием письма). Подлинник в архиве адресата. Цитируется впервые.

31 Письмо Г. Гасанова Н. Славинской (Капиевой). 13 июня 1937 года. Подлинник в архиве адресата. Цитируется впервые.

Широко используя традиционные, исторически сложившиеся приемы обработки фольклора, особенно же принципы осмысления и "аранжировки" музыки народов Востока, выработанные русскими композиторами-классиками, Гасанов наряду с этим стремится в некоторых случаях воспроизвести звучание дагестанской народной музыки в её первоизданном виде, как бы без всякой обработки. Разумеется, это не означает буквального переноса образцов горского фольклора на оперную сцену. Соблюдая все условности жанра, в контексте музыкально-сценического произведения европейского типа, композитор пытается средствами симфонического оркестра воссоздать подлинное народное искусство в максимальном приближении к его реальному звучанию. Среди эпизодов хунзахского праздника ("свадьбы") наиболее показательны в этом смысле "Аварский диалог" (в опере № 22, "Вопрос юноши"), где струнная группа имитирует звучание кумуза; "Татская песня" (№ 26 б) с точным воспроизведением игры на азиатской гармонике, с такими характерными деталями, как расположение мелодии "внутри" выдержанной, "педальной" октавы ля-ля, фактура "бас-аккорд", повторяющиеся квинты в басу; наконец, начало "Общего танца" (№ 23) с тщательно выписанным мелодическим узором аварского танцевального наигрыша на зурне, скользящими параллельными квартами скрипок, подражающих народной манере игры на чагане, и с пронзительно резким тембром унисона двух флейт-пикколо (пр. 15 а, б, в).

В образцах подобного рода композитор почти полностью отказывается от традиционных гармонических, фактурных и прочих средств, создавая словно бы в прямом смысле слова "переложения" народной музыки для инструментов симфонического оркестра и оперных певцов. С обработками фольклора в "Хочбаре", рассмотренными выше, эти

опыты воспроизведения фольклора в его "натуральном" виде соотносятся примерно так же, как "Слоты" Э. Грига с его же "Норвежскими танцами" [289]. Эти попытки Гасанова совершенно свободны от эстетского любования "нетронутым" народным бытом, от нарочито-архаизирующего подхода. Весьма показательно, что композитор отказался от включения в партитуру оперы подлинных дагестанских народных инструментов. Некоторые преимущества этого средства, в частности, его эстетическая привлекательность, были в 1930-е годы достаточно очевидны. Вкрапление в симфоническую партитуру подлинных национальных тембров, введение вокальных номеров и целых сцен, исполняемых народными певцами, имело неизменный успех у местных любителей искусства и вызывало - именно своей этнографической неподдельностью, экзотикой - восторг столичных слушателей в дни декадных показов ранних национальных опер. Таким образом, это средство, как будто, даже имело высокую способность биполярного функционирования. Однако, при всей его эффектности, быстро обнаружилась его паллиативная сущность. На проверку оказывалось, что это лишь видимость решения, уход от проблемы. Первоначально задумав ввести, например, два тара в "Песне дербентского раба", Гасанов, в конце концов, заменил их двумя флейтами. В ряде других номеров - как раз тех, о которых идёт здесь речь ("Песня татов", "Ответ Юноши") - он также не поддавался соблазну использования народных тембров, настойчиво подыскивая нужные краски в палитре обычного симфонического оркестра. Решая сложнейшую задачу создания первой национальной оперы, композитор, наряду с испытанными временем, классическими формами использования народной музыки, искал возможности сближения дагестанского фольклора с мировой культурой при мини-

мальном применении "языковых средств" этой культуры и с предельным выявлением внутренних эстетических и конструктивных ("технических") ресурсов фольклора. Это был наиболее радикальный путь к сохранению и развитию самобытных черт национального художественного мышления в условиях становления искусства нового типа, нового исторического уровня.

Наряду с "цитатным", скрупулезно точным воспроизведением образцов фольклора, в "Хочбаре" встречаются примеры свободного использования народных мелодий (при сохранении их структуры в целом). В этих случаях Гасанов не ставил перед собой задачу сохранения напева во всех его деталях и особенностях, а исходил из общего эмоционального облика и мелодического контура. Так, из старинной аварской лирической песни, записанной композитором от Патимат Алибулатовой, выросла "Песнь-размышление" Хочбара во второй картине оперы (№ 15). Народно-песенный строй всей вокальной партии здесь очевиден, фольклорная природа его подчеркнута и сопровождением, имитирующим звучание народных инструментов, однако считать "Песнь-размышление" буквальной записью аварской песни было бы неверно. Композитор специально указывал, что фольклорный прообраз использован здесь свободно, в соответствии с собственным индивидуальным ощущением его сути и в согласии с содержанием сцены и характером переживаний героя.

Примечательно, что к подобной свободной трактовке народно-песенного материала Гасанов прибегает в сольных вокальных высказываниях героев. Если в массовых жанрово-бытовых сценах прямое цитирование представлялось ему уместным и естественным, то для обрисовки отдельных фигур, особенно же главных героев оперы этот приём был уже

не столь походящим. Именно в партиях Хочбара и Нуцала ("Гневное ариозо", № 6 и др.) мы встречаем самые яркие примеры свободного подхода к народной песне, используемой как структурное и смысловое целое, но не в виде цитаты, а в качестве исходной модели.

Наконец, в ряде случаев народная мелодия служит Гасанову лишь источником отдельных интонаций или оборотов, используется не целиком, расчленяется на фрагменты, которые живут в опере самостоятельной жизнью. Например, для вокальной партии ханского гонца композитор использовал кумыкскую песню "Бийк вулканлар" ("Высокие вулканы"). Как и многие другие дагестанские мужские песни эпического, повествовательного склада, она имеет широкий, величавый зачин и подвижное, речитативного типа продолжение. Торжественное начало песни Гасанов использовал в партии гонца, а всю остальную часть мелодии он положил в основу двух сцен Хочбара с народом, обрамляющих его "Песнь-размышление".

Из сказанного видно, что формы прямого использования фольклорного материала в "Хочбаре" весьма разнообразны, они охватывают большой круг приёмов и демонстрируют разные, порой даже противостоящие друг другу приёмы: целостное цитатное включение народных мелодий в ткань оперы и их фрагментарное, расчленённое звучание; обработки, фактурно, гармонически, темброво дополняющие фольклорный первообраз, и воссоздание звучания народной музыки средствами симфонического оркестра и т.д.

Широко привлекая мелодии народных песен и танцев для создания первой национальной оперы, Гасанов вместе с тем хорошо понимал, что полноценная структура сложнейшего музыкально-сценического жанра не может быть основана только на

фольклорном тематизме, сколь бы прекрасен ни был этот тематизм и как бы ни были ярки и интересны его обработки³². В "Хочбаре" прослеживаются различные этапы движения композитора от народной песни к собственной национально-характерной музыкальной речи. Рядом с точным "цитатным" воспроизведением фольклорных образцов лежит их искусное воссоздание, тонкая имитация, которую трудно было бы отличить от собственно народных номеров оперы, не будь они специально указаны самим автором. Таков, например, "Танец раба и рабынь" [№ 5], прообразом которого послужила знакомая Гасанову с детства музыка городского быта Дербента, интонации лезгинского, табасаранского, горско-еврейского, азербайджанского фольклора. Характернейшие ритмы и обороты южнодагестанских танцев, их непосредственное веселье и наивная грация переданы здесь с такой верностью, что вся сцена кажется живым запечатлением конкретных картин народной жизни (пр. 16). Своеобразная манера импровизационного инструментального прелюдирования, типичная также для искусства народных певцов Южного Дагестана, реалистически достоверно воссоздана в оркестровом вступлении "Песни дербентского раба", которая опять-таки является авторской имитацией в духе бытовой народной музыки и т. д.

Умение Гасанова создавать сочные музыкальные темы фольклорного типа - убедительное свидетельство глубокого постижения народного искусства - особенно наглядно проступает там, где авторские и подлинные народные темы соединяются в одном номере, внутри одной музыкальной формы, напри-

32 Так, рассматривая ранние национальные оперы, в которых большое место занимали народные песни, Гасанов говорил, что "дальнейшее развитие оперы идет по линии создания оригинальной музыки", которая также отмечена "печатью влияния народной музыки", однако является результатом оригинального творчества ("Народная песня в художественной обработке". Рукопись).

мер, во Вступлении (№1), сцене Нуцала с Почетными стариками (№ 7), Хоре Нукеров (№ 32), финальной сцене Нуцала и Хочбара в 5 картине (№ 35). Тесное переплетение фольклорной (подлинной) мелодики и авторского тематизма национального склада характерно для всей оперы. Опора на подлинные песенно-танцевальные интонации определила почвенность музыки "Хочбара" не только в его "цитатных" страницах, но и в целом.

В многочисленных эпизодах и сценах оперы, основанных на авторском материале, Гасанов использует национальный тематизм, резко выходящий за рамки жанрово-бытовой образности: таковы, например, темы Хочбара, Нуцала, симфонического антракта перед 5-й картиной. В переосмысленном, опосредованном виде песенно-танцевальное начало присутствует в тематизме антрактов перед 2 и 4 картинами, в ариозно-речитативных вокальных темах Начальника стражи, Старухи Рукият и других персонажей. При всей определенности связей таких тем с фольклором, их качественное отличие от народно-бытового песенно-танцевального (не важно, подлинного или сочинённого композитором) тематизма очевидно. Высокая степень жанровой и образно-смысловой обобщённости, структурная незамкнутость, ладогармоническая напряжённость делает эти темы удобными для развития в инструментальных и развернутых ариозных построениях. Не случайно самостоятельные симфонические эпизоды оперы (Вступление, все антракты) строятся в основном на авторском, а не фольклорном материале. Создание ярко национальных тем, обладающих богатыми внутренними потенциями развития, было принципиальной победой композитора: ведь в произведениях его предшественников и современников, даже в инструментальных сочинениях (таких, например, как Сюита И. Сафонова, Прелюдия и фу-

га, Рапсодия Д. Далгат) безраздельно господствовал фольклорный тематизм с его отчетливо выраженной жарновостью и структурной завершенностью. Появление "Хочбара" означало поэтому качественный скачок не только на пути освоения музыкально-сценических жанров, но и в становлении дагестанского профессионального композиторского творчества в целом.

Чтобы показать суть этого новаторского достижения Гасанова, рассмотрим лейттему Хочбара - центральный, определяющий элемент музыкальной характеристики героя, одну из главных тем оперы. Она многократно появляется на протяжении всего произведения: от Вступления до трагической финальной сцены, до последних слов Хочбара, которые он произносит, уже объятый пламенем костра; она звучит в инструментальном изложении и в вокальной партии и создаёт в сознании слушателя общий облик гидатлинского храбреца. Страстный порыв, энергия, сила соединяются в ней с легкостью и свободой (пр. 17). Наш анализ мы сосредоточим на двух сторонах этой темы: во-первых, на связях её мелодии с национальными фольклорными истоками, не забывая попутно указывать и на её важные отличия от бытовой песенно-танцевальной мелодики, и, во-вторых, на её общем выразительном значении и заложенных в ней возможностях развития (здесь, естественно, речь будет идти уже не об одной мелодии, но о теме в целом).

Мелодический рисунок лейттемы Хочбара представляет собой "обращённую" волну: спуск от вершины-источника и последующий подъём, не достигающий, однако, первоначальной точки. Движение от вершины-источника в таком конкретном оформлении (акцентированный долгий начальный звук и терцовое опевание следующего тона, с которого и начинается постепенное нисхождение) - типичная

форма мелодического рисунка в мужских аварских героико-эпических песнях. Показательно, что в Предисловии к своему сборнику "Дагестанские народные песни", публикуя характерный образец песни этого типа, Гасанов [185, 4] дал мелодию именно с таким оборотом (пр. 18). Широкая распространённость подобных мелодических построений в разных вариантах подтверждается и позднейшими записями (пр. 19 а, б, в)³⁴. Аналогичные нисходящие рисунки встречаются в даргинском и кумыкском песенном фольклоре, например, в записанных Гасановым [185, 158 и 105] песнях "Джан тутти" и "Тел чи досум" (пр. 20 а, б).

Сравнение лейттемы Хочбара и приведённых образцов фольклора показывает, что в народных мелодиях спад от вершины значительно длиннее и охватывает больший диапазон (октава или малая септима), а линия в целом образует не "обращённую" волну, а почти прямое нисхождение. В своей теме Гасанов даёт развитие тех элементов восходящего движения, которые в фольклорных прообразах имеются лишь в зародыше, и таким способом преодолевает некоторую инертность, свойственную окончаниям подобных народных мелодий.

Секвентно-вариационный подъём в двух последних тактах сообщает лейттеме Хочбара порывистость, активную устремлённость ввысь и вперёд, после которой столь естественно начинается секвентное (точнее: опять-таки секвентно-вариационное) восхождение темы. Такое изменение общей направленности мелодического развития (не вниз, а вверх) имело для национального музыкального мышления принципиальное значение, качественно новый конструктивный и образный смысл, поскольку в традиционном дагестанском мелосе преобладает обратная тенденция.

³⁴ Мелодический материал этого восхождения также имеет многочисленны аналогии в народных образцах: см. пр. 21 а, б, в, г, д, а также стрелки в пр. 19 в, 20 б.

Ни в одном такте не изменяя традиционным национальным ритмам, Гасанов в то же время добивается предельного метроритмического разнообразия и в каждом такте темы даёт новый ритмический рисунок, используя, в частности, всевозможные варианты чередования двухдольных и трёхдольных фигур (триоли в масштабах целого такта, полутакта и третьей части такта - триоль внутри триоли!). Подобная ритмическая прихотливость, изысканность движения также отличает мелодию Гасанова от значительно более единообразных по метроритмической структуре народных напевов³⁵. В соединении с упругим синкопическим импульсом начального (вершинного) тона эта ритмическая раскрепощённость придаёт теме Хочбара индивидуально-своеобразный характер свободно проявляющейся энергии и удали.

Еще одна особенность этой темы, сближающая её с фольклорными истоками, но в то же время подчеркивающая её индивидуальный облик и отдаляющая от какого-либо конкретного образца народной песни, связана с её жанровой природой. Исходной моделью, как было показано, композитору служил определённый тип дагестанской вокальной мелодики, но в свою тему он привносит украшения инструментального характера и ритмические обороты, более свойственные танцевальной музыке горцев. Лейттема Хочбара приобретает, таким образом, синтетическую жанровую природу, в какой-то мере связываясь с личностным обликом героя, который славится не только смелостью, отвагой, справедливостью, но и своим мастерством музыканта, певца и танцора.

35 Здесь композитор исходит уже не из каких-либо конкретных фольклорных образцов, а из более общих, глубинных свойств дагестанской народной музыки. Исключительное ритмическое богатство её общезвестно [см., в частности, 256, 96-98, и 106-120]. Разнообразие внутритактовой ритмики также необычайно характерно для наших песен и танцев. При этом в народных мелодиях сохраняется бóльшая однотипность используемых длительностей, то есть различия внутритактовой ритмики достигаются при более ограниченном круте средств, предельно экономно.

Наконец, существеннейшим отличием лейттемы Хочбара является её ладовая незамкнутость и структурная незавершённость, - черты, конечно, не характерные для народных бытовых жанров, но необходимые в тематизме, предназначенном к симфоническому развитию.

Итак, будучи глубоко и многосторонне связана с национальным фольклором, лейттема Хочбара в то же время отнюдь не является простым воссозданием мелодии "в народном стиле". Национальное предстаёт в ней преобразованным, обогащённым, качественно новым. Появление такого типа тематизма знаменовало выход композиторского творчества за рамки "фольклорности", это был, без преувеличения, этапный шаг в развитии национального музыкального мышления.

Мелодия лейттемы с её ярко дагестанским интонационным строем настолько органично сливается с сопровождением, что кажется, будто она с самого первого своего звука (нона в нонаккорде) вырастает из этой гармонии. Всё развитие лейттемы Хочбара в увертюре основано на чередовании четырех- пятизвучных гармоний, при смене которых несколько раз происходит ладо-функциональная перекраска звуков мелодии (начальный её тон, например, оказывается сначала ноной в нонаккорде, затем септимой доминантсептаккорда (в т. 6), квинтой аналогичного аккорда (в т. 16), септимой малого минорного септаккорда (в т. 25 пр. 17). Многое напоминает здесь о музыкальном романтизме в национальных его преломлениях (Лист, особенно же Григ с его любовью к нонаккорду в основном виде и мелодическом положении ноны). Красочное сопоставление неустойчивых гармоний (нонаккорд и отстоящий от него на тритон доминантсептаккорд), напряженное тремоло струнных, своеобразная фактура с плотной аккордовой массой в низком и среднем ре-

гистрах и "парящей" мелодией лейттемы, настойчиво движущейся ввысь, - всё это в соединении с такими уже описанными особенностями, как порывистость, ладовая и структурная незавершённость, ритмическая свобода и т. п., способствует созданию романтически устремлённого, возвышенного образа, не лишённого даже известной "идеальности". Благодаря соединению в масштабах темы многих свойств различных фольклорных жанров, отдельных элементов песенной и танцевальной мелодики и средств выразительности, выработанных в европейской музыкальной классике, лейттема Хочбара приобретает такую образно-эмоциональную концентрированность и такую высокую степень индивидуализации, какой народная музыка, конечно, не знает.

Дальнейшее развитие этой темы как во Вступлении, так и на протяжении всей оперы, привлекает внимание некоторыми национально своеобразными деталями. Так, обычные, на первый взгляд, секвентные перемещения начального пятитакта сопровождаются вариантными изменениями, тонко выявляющими народно-национальные истоки и связи темы. Уже во втором пятитакте объём мелодии сжимается до тритона, а звукоряд образует последовательность тон-полутон. Этот звукоряд и притом в таком же объёме представляет собой характерный лад некоторых лезгинских народных песен [256, 121-122]. Наконец, заключительное, кульминационное построение даёт новый вариант лейттемы, мелодически поразительно близкий некоторым фольклорным образцам (пр. 22, сравни пр. 17, т. 25-29).

Так, опираясь прежде всего на определённый тип мелодики аварской мужской героической песни, Гасанов обогащает лейттему заглавного героя отдельными штрихами, присущими музыке других дагестанских народностей (даргинцев, кумыков, лакцев, лезгин), придавая ей обобщённый национальный

характер, в соответствии со своим пониманием Хочбара как общенационального героя и своим замыслом произведения как общенациональной дагестанской оперы.

Проделанный анализ различных форм связи тематического материала оперы и народной музыкой (от прямого цитирования до индивидуализированного авторского тематизма) и разнообразных средств выразительности, применяемых в сочетании с народным интонационным материалом, позволяет нам подойти к вопросу о другой группе стилевых истоков музыкального языка композитора.

Проблема стилевой ориентации, проблема отбора из колоссальных богатств мировой профессиональной музыкальной культуры средств и приемов, наиболее подходящих данной "молодой" национальной культуре, - одна из наиболее сложных и теоретически наименее изученных. Решение её зависит от многих конкретных обстоятельств и условий разного уровня, начиная с общей социальной историко-культурной ситуации, кончая характером индивидуальности композитора и субъективными особенностями его развития, например, местом получения профессионального образования, о чем специально говорилось в предыдущей главе. Однако, отвлекаясь от всей этой суммы конкретных и в каждом случае особых причин, можно указать на одну общую и притом важнейшую тенденцию в позиции композитора-основоположника по отношению к различным стилевым явлениям профессионального искусства. Это тенденция к *максимальному многообразию осваиваемых индивидуальных, национальных, исторических стилей*. Подобно тому, как, по дагестанской пословице, "умная пчела берёт свой мёд отовсюду", так и художник, прокладывающий новые пути национальной культуры, стремится черпать из всей сокровищницы мирового искусства, опробовать, освоить,

приспособить для нужд национального творчества возможно более широкий круг приёмов и средств выразительности, независимо от их происхождения и принадлежности.

В рассмотренных выше страницах первой дагестанской оперы мы уже отмечали первостепенное определяющее значение творчески воспринятых традиций русской музыкальной классики от Глинки до Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, Рахманинова, соприкосновения музыки Гасанова с творчеством Листа и Грига, а также его обращение к приемам полифонического письма, в частности, к имитации. В последующих произведениях дагестанского мастера прослеживаются плодотворные воздействия творчества П. Чайковского, усвоение опыта советских композиторов. Очень показательно, что в своей стилистической ориентации Гасанов демонстрировал несравнимо более широкий кругозор, чем его современники. Ясно, что при такой широте стиливых горизонтов, реальной проблемой - особенно серьёзной именно для неокрепшей, формирующейся национальной культуры - становится опасность стилиевой пестроты, эклектики. Мы не будем идеализировать творческое наследие большого художника; не всегда удавалось ему избежать этой опасности, отдельные проявления эклектизма есть в сочинениях Г. А. Гасанова от "Хочбара" до поздних фортепианных опусов, но в целом его искусство отмечено высоким единством. Ярko национальный и индивидуально своеобразный стиль его сочинений, будь то "Лирические пьесы" или концерты, музыкальные комедии или романсы, узнаётся сразу, с первых же тактов. Этот самобытный и цельный творческий стиль ведет свое начало от "Хочбара".

Единство стиля - необходимое качество подлинной художественности - подразумевает наличие определенных рамок в использовании тех или иных

средств. Поэтому тенденции к максимальному многообразию осваиваемых богатств мировой культуры противостоит тенденция к отбору и ограничению используемых средств. Помимо особенностей данной национальной культуры, большей или меньшей близости отдельных средств европейского музыкального языка (скажем, мажорно-минорной системы гармоний, темперированного звукоряда и т. п.), помимо субъективных вкусовых склонностей художника, огромное значение имеет здесь общий уровень эстетической культуры народа, возможности музыкального восприятия масс. Ясно, например, что при наличии развитого народного многоголосного пения осваивать многоголосную хоровую полифонию легче, чем в условиях монодического фольклора. Таким образом, теоретическое осмысление закономерностей "ограничительной" тенденции возможно лишь при исторически конкретной постановке вопроса. Тем не менее и здесь можно указать на одну наиболее общую черту, не меняющуюся от этих конкретных локальных, исторических и т. п. условий. Формирующаяся, незрелая национальная культура ищет опору в первую очередь в уже отстоявшихся проверенных временем формах мирового искусства, а не в новых, современных ей, но не вполне откристаллизовавшихся стилевых явлениях. Для Гасанова, как и для многих, музыкантов советских восточных республик, было поэтому естественным обращение к опыту мастеров XIX века и прежде всего к традициям русского классического искусства с его богатейшими "восточными" страницами, как к главному стилевому ориентиру. Четверть века спустя после появления "Хочбара", когда творческий и жизненный путь Гасанова близился к концу, стилевые горизонты его искусства (и искусства его молодых коллег) значительно расширились, притом главным образом за счёт освоения достиже-

ний музыки двадцатого столетия, более всего - советской. "Хочбар" был лишь первым решительным шагом в этом, по сути, бесконечном движении.

На примере лейттемы Хочбара был показан принципиально новый обобщённый национальный тематизм, обладающий концентрированной образно-эмоциональной выразительностью и высокой потенцией к симфоническому развитию, к разработке. Наряду с этим в первой дагестанской опере широко представлены новые типы вокального мелоса: гибкий песенно-аризный стиль (например, в великолепном "Гневном ариозо" Нуцала из первой картины) и национальный речитатив, коренящийся в таких жанрах фольклора, как аварская мужская героический песня, кумыкский йыр, лезгинская ашугская импровизация.

Выработка различных новых типов национального тематизма была залогом создания яркой интонационной драматургии, в которой, по наблюдению исследователя, "сосредоточены главные, специфические свойства жанра" оперы [306, 11].

Сюжет "Хочбара" не давал композитору возможности создания традиционной для героической оперы от "Ивана Сусанина" и "Бориса Годунова" до "Алмаст" А. Спендиарова конфликтной музыкальной драматургии, основанной на сопоставлении своей родной и инонациональной, "чужой" интонации. Конфликт "Хочбара" не национальной, а социальной природы. Он воплощен в противопоставлении образов Хочбара и близких ему людей (Мать, Асият, Зубаир, гидатлинский джамаат), с одной стороны, и Хана с его нукерами, Начальником стражи, раболепствующими советниками, с другой, - этот контраст двух образных сфер ярко ощущается уже в Увертюре, где властная, жесткая фанфарная лейттема Нуцал-хана, чисто инструментального происхождения сопоставляется с одухотворённой полётной темой Хочбара.

Многогранная обрисовка центральных образов и особенности характеристики народных масс, архитектурно-стройная, но полная мощной внутренней динамики композиция, принципы драматургии, сочетающей номерную структуру и элементы лейтмотивизма с приёмами сквозного развития, важная музыкально-драматическая и театрально-сценическая роль хореографического начала и обобщающая функция оркестра, - все эти стороны оперы и многие более частные её черты подробно проанализированы в ряде публикаций [11; 138; 139; 140; 146], и здесь нет необходимости останавливаться на них специально.

В целом опера Гасанова была произведением глубоко новаторским, во многом опережающим своё время, уровень музыкальной культуры Дагестана 1930-х годов. По своим идейным и художественным достоинствам "Хочбар" не уступал первым операм, созданным в то время в других республиках Советского Союза, а в некоторых отношениях (удача в создании образа положительного героя, роль симфонического начала и др.) превосходил иные из них.

Значение "Хочбара" Гасанова для истории дагестанской профессиональной музыка исключительно велико и выходит далеко за рамки создания первой национальной оперы. Если прежде обращение к отдельным жанрам форма европейской музыки лишь выражало тенденцию развития, то с появлением оперы Гасанова переход к формам европейского композиторского творчества стал уже свершившимся фактом. Чрезвычайно существенно, что этот переход осуществился с сознательной ориентацией на традиции русской классической музыки, влияние которой стало определяющим фактором всего дальнейшего развития дагестанской профессиональной музыкальной культуры.

В опере Гасанова впервые отчетливо выявилась тенденция к созданию единого национального музыкального стиля, в частности, к выработке общедагестанского тематизма. Таким образом, был найден верный путь развития дагестанского профессионального искусства в одном, общедагестанском потоке, без узких локально-национальных разделений. Прогрессивное значение и плодотворность этого пути были подтверждены последующими десятилетиями.

Весьма знаменательным является также факт создания первой дагестанской оперы на русском языке. И здесь Гасанов прокладывал пути движения национального музыкального искусства на много лет вперед. Именно русский язык стал в Дагестане основной для создания крупных музыкальных произведений, связанных с текстом. Эти принципы упрочились как главные направления творчества в дагестанской музыке 1940-х и 1950-х годов и сохраняют своё значение поныне.

Переход от "цитатного" метода воспроизведения национальной образности к созданию оригинальных мелодий, от локально дифференцированного взгляда на дагестанскую музыку к синтетическому, общенациональному стилю ставил проблему народно-национальной основы композиторского творчества на новом уровне. Решающим фактором в этом отношении было достигнутое в "Хочбаре" единство оригинального, авторского и фольклорного мелодического материала.

В опере Гасанова были заложены основы и для развития национального симфонизма. Увертюра "Хочбара" стала, в сущности, первым произведением дагестанской симфонической музыки.

Начав не с музыкальной комедии или комической оперы и не с жанра "музыкальной драмы", а с трагической оперы, Гасанов утвердил трагедию как жанр

национального музыкального театра и предвосхитил на три десятилетия вперед творческие поиски и открытия композиторов следующих, более молодых поколений: М. Кажлаева, создавшего хореографическую трагедию "Горянка" (1968), Ш. Чалаева, написавшего народную оперу-трагедию "Горцы" (1971), Н. Дагирова, воплотившего в балете "Парту Патима" трагедийный образ горянки-воина (1994).

Возникновение первой дагестанской оперы было реальным осуществлением возможностей ускоренного развития национальной культуры. Вместе с тем, рождение национального оперного первенца выявляло некоторые трудности и противоречия ускоренного развития. Именно с "Хочбара" Гасанова началось опережающее развитие композиторского творчества по отношению к национальному исполнительскому искусству, наглядно обнаружилось несоответствие между уровнем художественной продукции и общим состоянием музыкальной жизни, музыкальной культуры республики. Естественным завершением всех усилий по созданию оперы должно было стать её сценическое воплощение, но оперного театра в Дагестане не было. Несмотря на это, Гасанов деятельно готовился к показу "Хочбара" хотя бы в концертном исполнении. "Обстановка в Дагестане благоприятная для постановки оперного спектакля, как нельзя более, - писал он Н.В. Капиевой. - Я в этом деле кровно заинтересован и делаю всё, чтобы опера была поставлена... В течение 10 дней опера будет разучена русскими исполнителями и в таком виде под мой аккомпанемент показана жюри..."³⁶.

Из условий конкурса на создание дагестанской оперы видно, что организаторы его также предусматривали возможности её реального сценического воплощения, связывая его с идеей создания дагестанского оперного театра. Решение о строительстве

36 Письмо Г.А. Гасанова Н. В. Славинской (Капиевой) от 29 июня 1937 года. Подлинник в архиве адресата. Цитируется впервые..

оперного театра в столице республики было несколько позднее принято в специальном Постановлении Совнаркома ДАССР и Бюро обкома ВКП(б) "О мероприятиях по развитию искусства в республике"³⁷, однако последующие события: репрессии конца 1930-х годов, а затем начало Великой Отечественной войны помешали выполнению этих планов. Осуществить концертное исполнение оперы Гасанову также не удалось. Лишь в 1940 годов было создана радиокомпозиция "Хочбар", включавшая фрагменты народной легенды в исполнении чтеца и узловые номера партитуры. Крушение надежд на сценическую постановку оперы оставило глубокий след в сознании композитора, на многие годы отошедшего от сочинений для музыкального театра.

В июне 1938 года Гасанов приехал в Ленинград и целиком погрузился в педагогическую деятельность. К активной композиторской работе он обратился лишь спустя четыре года, вновь оказавшись в Дагестане.

...

Начало войны застало Гасанова с семьёй в Ленинграде. Вместе с тысячами других ленинградцев он рыл окопы на подступах к городу. Консерваторское училище было переведено в Ташкент, семья эвакуирована. Суровую блокадную зиму композитор прожил в Ленинграде один. В начале весны 1942 года истощённый, тяжело больной, он был вывезен из города ("Дорогой жизни", проходившей по льду Ладожского озера) и помещён в госпиталь, а в начале лета вместе с семьёй приехал в Дагестан.

Война, а в 1942 году непосредственная близость фронта сильно сказались на состоянии искусства республики. Было закрыто музыкальное училище, перестали функционировать некоторые театральные коллективы, многие деятели культуры ушли на

37 Архив Дагестанского обкома КПСС, ф. 1, оп. 22, ед. хр. 557.

фронт. Но художественная жизнь в целом всё же не замерла. Она приняла новые формы, отвечающие духу военного лихолетья. Лозунг страны: "Всё для фронта, всё для победы!" был и лозунгом артистов, поэтов, музыкантов Дагестана. Восстановив силы, Гасанов с небывалой активностью включился в эту общую работу. В 1943 году он вновь стал художественным руководителем Ансамбля песни и танца, гастрольная деятельность которого приобрела во время войны особый размах: к концу 1943 года на его концертах побывало около четверти миллиона человек [229, 144]. Вместе с коллективом Гасанов выезжает в воинские части, на строительство оборонительных сооружений, встречается с фронтовиками, колхозниками, рабочими. Одновременно он заведует музыкальной частью Кумыкского театра, ведёт занятия с певцами-солистами радиокомитета и дирижирует симфоническим оркестром радио. Среди всех этих многообразных трудов главным в жизни Гасанова становится творчество.

Уже летом 1942 года он сочиняет ряд обработок народных мелодий, "Дагестанскую фантазию" для симфонического оркестра - новый в его творчестве опыт создания большой инструментальной формы, и песни героико-патриотического содержания.

Песни, ведущие на борьбу с врагом, воспевающие героизм лучших сынов народа, воспитывающие мужество, любовь к родине, волю к победе, были нужны людям. Песня стала важнейшим музыкальным жанром эпохи, её знаменем и символом. В этой области работали все без исключения дагестанские авторы. В своих песнях Гасанов настойчиво ищет таких путей воплощения нового содержания, которые были бы органично связаны с дагестанской народно-песенной традицией. Очень показательны в этом плане его песни "Герой Эмиров" и "Песнь о герое". Герой-воин, неутомимый и беспощадный

мститель, борец с несправедливостью, защитник родной земли, - традиционнойшей фигура дагестанского фольклора, в прошлом своего рода идеал национального сознания. Образы старинного народного жанра героических песен, их суровый, мужественный, волевой дух, - всё это в новых социальных условиях, притом в момент всенародной борьбы против захватчиков приобретало особую актуальность. Естественно, что в поисках национальных средств отображения героики композитор обратился к этому пласту фольклора. Но, сознавая важность опоры на народную интонацию для достижения органичности и доходчивости, "общительности" мелоса, столь необходимой в песенном жанре, композитор в то же время стремился к подлинному переосмыслению фольклора. Первые песни военной поры позволяют проследить его движение к этой цели [подробнее см.: 225].

В национальной песенно-поэтической традиции глубоко коренились также произведения Гасанова в жанре песен-посланий. Таковы "Письмо матери сыну-фронтовику" на слова М. Мусаева и "Письмо сестёр брату-фронтовику" (другие её названия: "Лети, наша песнь!" и "Песня сестёр) на слова Г. Цадасы. Любовные песни-послания были широко распространены в дагестанской лирической поэзии XIX-начала XX века. В годы войны появляются поэтические произведения в форме "писем", в которых возрождение первичного, лирического характера этого жанра сопровождается появлением новых содержательных элементов. Лирическая, интимная песня-послание приобретает гражданственное, патриотическое звучание; проникновенность, сердечность, задушевность соединяются с социальными идеями огромной значимости, личное - с общенародным. Заслуга музыкального возрождения этого типа песен принадлежит Гасанову.

Песня с примечательным названием "Письмо матери сыну-фронтовику" по бесспорной близости к фольклору примыкает к песням о героях. Написанная в 1943 году "Песня сестёр" демонстрирует углубление лирической выразительности и более глубокое переосмысление фольклора.

В целом песенное творчество Гасанова военных лет разнообразно по жанрам, формам, фольклорным истокам. Здесь встречаются героические песни праздничного и торжественно-траурного характера, песня-марш, застольные ("Фронтовая застольная" "Аварская застольная"), наконец, глубоко своеобразные песни-послания. Рядом с песнями специфически национальных жанров и подчеркнутого фольклорного склада появляются произведения, в которых дагестанские ритмы и интонации соединяются с формами, типичными для советской массовой песни.

Подобная широта жанровых поисков представляется также явлением закономерным для творчества Г. А. Гасанова, в большой мере обусловленным многообразием тех художественных задач, которые неизбежно вставали перед музыкантом, прокладывающим пути становления молодой национальной культуры.

Песни военных лет были непосредственным откликом художника-гражданина на трагические события времени. При всей их несомненной злободневности, почвенности и эстетической привлекательности (песни Гасанова широко звучали в программах Ансамбля песни и танца и по радио не только в военные, но и в послевоенные годы), эти произведения стали ныне достоянием истории. Забыто и песенное творчество других дагестанских авторов 1941-45 годов. Массовая песня была в те годы еще очень молодым, незрелым жанром национальной культуры. Яркие и жизнестойкие, зрелые образцы дагестанской советской песни появились

гораздо позднее, к середине 1950-х годов. Однако значение песенного творчества Гасанова заключено не только в подготовке этого будущего расцвета дагестанской песни. С песней военных лет связано становление других жанров. Непосредственное воздействие песни на творческое развитие Гасанова наглядно прослеживается прежде всего в области кантатно-ораториальной и камерной вокальной музыки военных лет.

Работа над песнями принесла композитору опыт в освоении современной героической темы. В этом смысле песни представляли собой новый шаг после легендарно-исторического аспекта героики в "Хочбаре". Однако ни по масштабности, значительности форм и образов, ни по художественной ценности песни, конечно, не могли идти в сравнение с оперным созданием Гасанова. В 1943 году он предпринимает попытку написать монументальное вокально-симфоническое сочинение о войне. Так появилась оратория "Джигиты Дагестана" для солистов, хора и оркестра в семи частях на слова Дмитрия Трунова: 1. Пролог, 2. Застольная песнь, 3. Песнь о Магомеде Гаджиеве, 4. Песнь про Мардахаева, 5. Песнь об Эмирове, 6. "Уезжал джигит на поле боя", 7. Песнь наступления. Уже из самих названий видно, что песня была ведущей жанровой основой большинства частей. Некоторые из них возникли первоначально как массовые песни (например, "Песнь о Магомеде Гаджиеве", ставшая третьей частью оратории). Песенный, легко доступный для восприятия склад музыки, актуальное героико-патриотическое содержание оратории, национальная конкретность её поэтических образов, её мелодий и ритмов, - всё это сразу привлекло к "Джигитам Дагестана" интерес слушателей. На республиканском конкурсе к XXV годовщине Красной Армии Гасанову была присуждена первая премия. Оратория была с успехом исполнена в

праздничном концерте, отдельные её части широко звучали в годы войны по радио и вошли в репертуар Ансамбля песни и танца.

В это же время композитор впервые обращается к камерной вокальной лирике. Интерес к лирике, как известно, был характерной чертой советского искусства в годы Великой Отечественной войны. Жестокие испытания не только закаляли, но и обостряли эмоциональную восприимчивость людей. Лирика становилась и средством укрепления гражданских чувств, и защитой от огрубляющей, суровой фронтовой обстановки.

В годы войны Гасанов сочинил всего три романа: "Я на кровле одна" на слова Р. Фатуева, "Забыть ли гор твоих громады" на слова С. Головатого (1943) и "Соловей" на слова Т. Хрюкского (1945). Тем не менее, их место в творчестве композитора и в истории дагестанской музыки весьма значительно. Это первые явления национально самобытной камерной лирики, притом явления большой художественной ценности. Они и поныне входят в число любимейших вокальных произведений дагестанских слушателей. Здесь четко определились типичные образы и настроения всего романсного творчества Гасанова: широкая гамма лирических эмоций - от светлых, порой элегически-созерцательных до драматических и трагических, - философские размышления о жизни и смерти, мягкий юмор, образы природы и связанная с ними тема любви к родине.

Связь лирических чувствований с пейзажем, со зрительными и слышимыми приметами окружающего мира - одна из самых характерных черт вокальных сочинений Гасанова. При этом композитор не склонен был к подчеркнутой изобразительности, к "звукописи", не прибегал обычно к иллюстративным деталям даже там, где они прямо подразумевались поэтическим текстом. Как и в народной песне,

сопоставление человека и природы в его романсах существует прежде всего не для живописания природы, а для более глубокого проникновения в суть лирических переживаний. Особенно показательны в этом плане возникающие в его произведениях разных лет картины ночи. Образы ночной природы нередко не только в камерной лирике Гасанова. Достаточно вспомнить его "Нюктюрн" (1960) для скрипки и виолончели с оркестром, симфоническую картину ночной бури в музыке к спектаклю "Карачач" (1959), "Звезды золотые" из кантаты "Слово о ленинцах" ("Над аулом синий вечер в небе звезды разбросал", 1961), песни "Верни мне, верни", "Тишина", "Вечер", наконец, вторую и пятую картины "Хочбара": мирно затихший в ночи аул Гидатль, куда приезжает гонец Нуцал-хана, и вечерняя площадь Хунзаха, освещенная зловещим пламенем огромного костра.

Психологическое значение ночного пейзажа в романсах Гасанова удивительно многообразно. Ночь служит фоном для нехитрой серенады безусого горца "Ночью", для любовных вздохов и наивных признаний молоденькой горянки ("Над аулом в небе звезды"), образ унылой осенней ночи приобретает символический смысл, знаменуя упадок сил и приближение смерти ("Осень"), картина зимнего озера, освещаемого бледной луной, служит поводом для печальных воспоминаний ("Приходи хоть весной") и т. д.

В романсе "Я на кровле одна" образы ночи подчеркивают трагическое одиночество женщины, потерявшей любимого. Контраст спокойно спящего мира ("Торы спят, спит аул, зверь в ущелье уснул...") и острой тоски горянки, не смыкающей глаз ("Я на кровле одна... Мне такая судьба дана!"), подчеркнут контрастом красочных гармонических сопоставлений и наполненной фигуративной фактуры фортепиано перед вступлением голоса и аскетически

строгих, "пустых" аккордов, сопровождающих вокальную партию (пр. 23, т. 4-14). Мелодия романса выросла из интонаций аварской лирической (любовной) песни, но здесь ни в коей мере не приходится говорить о подражании фольклору: это подлинно камерный речитативно-ариозный стиль. Мастерски используя выразительные элементы народного искусства (например, возрастающие скачки к вершине, ладовую переменность, вариантность мелодических попевок), Гасанов вместе с тем не ограничивает себя нормами фольклора, мудро расширяя и обогащая национальное звуковое мышление. Так, в яркой кульминационной зоне романса, исходя из характерной для дагестанской народной музыки вариантности отдельных ступеней лада, он дополняет диатонический звукоряд (в мелодии) до девятиступенного со второй и восьмой (!) пониженными ступенями. Возникающее на спаде этого кульминационного проведения сопоставление аккордов соль-бемоль мажора и ре-минора напоминает о красочных, "пейзажных" терцовых сопоставлениях гармоний в начале романса (см. пр. 23, т. 1-3): мирная картина ночи вовлечена в сферу острых переживаний героини, окрашена её трагическим чувством (пр. 24, т.11-15).

Напряженный лирический монолог обрамлён небольшими, но очень выразительными построениями, фактурно и ритмически ассоциирующимися со старинными инструментальными ариями. Эти лаконичные фортепианные "прелюдии" и "постлюдии" создают третий эмоциональный план, противостоящий контрастному столкновению ночного покоя и напряженных страданий одинокой души. Благодаря обрамлению, романс приобретает ту художественную уравновешенность, которая свойственна всем, даже самым взволнованным и драматичным сочинениям Гасанова.

В рассматриваемых романсах Гасанова нет непосредственного воплощения военной темы, однако атмосфера времени, пусть не прямо, отражённо, но ощутимо запечатлелась в них. Образ горянки, остро переживающей смерть любимого, воспринимался, как реальная современная фигура вдовы-солдатки.

Не менее актуальны были в дни войны идеи неодолимой любви к родным горам, возвышенной и непоколебимой веры в вечность отчизны, в её светлое будущее, выраженные в романсе "Забыть ли гор твоих громады". Приподнятая, оживленная, праздничная музыка "Соловья" отражала новые, радостные настроения последнего года войны. Таким образом, и здесь, в одной из наиболее интимных областей творчества музыка Гасанова не была искусством замкнутым, субъективистским, она обращалась к людям и говорила о том, что было знакомо всем и для всех важно. В подобной общительности камерной вокальной лирики проявился свойственный всему творчеству дагестанского композитора демократизм. Эта черта была воспринята Гасановым как один из основных заветов классического искусства. Связь с традициями русской классики легко прослеживается и в таких общих свойствах его романсов, как значительность содержания, психологическая глубина, мелодическая насыщенность вокальной партии, яркость и известная самостоятельность фортепианного сопровождения. Воздействие романсного творчества русских композиторов ощутимо и на уровне выразительных средств, например, в фактуре, в гармоническом языке (особенно явно в этом отношении влияние Рахманинова в романсе "Забыть ли гор..." и т. п.

Камерные вокальные сочинения 1940-х годов стали отправной точкой работы композитора в жанре романса в последующие десятилетия. С ними же связаны творческие поиски и открытия в этой сфе-

ре других дагестанских музыкантов: Н. Дагирова, С. Агабабова, Ш. Чалаева и последующих поколений.

В 1943 году композитор становится заведующим музыкальной частью Кумыкского театра, в сущности, - его музыкальным руководителем. Работа в Кумыкском театре сыграла важную стимулирующую роль в эволюции творчества Гасанова. Это был наиболее зрелый драматический коллектив республики, в котором очень сильны были традиции народного сольного и хорового пения (впоследствии он стал первым в Дагестане музыкально-драматическим театром). Благоприятная музыкально-художественная ситуация дополнялась творческим взаимопониманием, которое сразу же установилось между композитором и одним из корифеев дагестанского сценического искусства, драматургом и главным режиссером театра Гамидом Алиевичем Рустамовым.

Приход Гасанова в Кумыкский театр при его большой занятости в Ансамбле и на радио, не был случайностью. Театр продолжал манить композитора. В осуществлении своих музыкально-сценических замыслов он видел один из наиболее перспективных путей развития национальной музыкальной культуры. Именно это, ярко зрелищное, увлекательное, подлинно демократическое искусство, которому особенно доступно соединение эмоционально-художественного и идейного воздействия на массы (театр в Дагестане пользовался в те годы огромной популярностью), - именно театр представлялся ему лучшей школой приобщения народа также и к музыке, к сложным жанрам и формам искусства звуков. Спектакль, с которого началась работа Гасанова в Кумыкском театре, был в этом смысле весьма знаменателен: это был "Хочбар". Обращение к героическому эпосу горцев, к образу мужественного борца за народное счастье было в годы борьбы с фашистскими захватчиками закономерным явлением. Выше

уже отмечено значение этой части фольклора для песенных жанров дагестанской музыки тех лет. Героико-патриотическая тема стала, естественно, главной и на театральной сцене.

"Хочбар" Гасанова и Капиевой с его яркими центральными фигурами, необычайно острой фабулой и трагическим накалом действия, с великолепной музыкой и широко развернутыми массовыми эпизодами специфически театрального характера давал интересный и богатый материал для постановки.

Несмотря на все трудности превращения оперы в музыкально-драматический спектакль, "театру удалось... создать на сцене яркое и интересное зрелище" [39, 61]. Музыкально-драматический вариант произведения Гасанова имел настоящий успех. "Кажется, еще ни одна из постановок, шедших на махачкалинской сцене, не вызывала в среде зрителей такого горячего отклика, как эта первая дагестанская национальная музыкальная драма", - писала "Дагестанская правда" [2 апреля 1943 года, 39, 61]. "Хочбар" стал явлением искусства, волнующим зрителей и слушателей, затрагивающим животрепещущие вопросы творчества и реальной действительности. Сам автор, однако, не испытывал чувства полного удовлетворения. Переработанная, сокращённая редакция "Хочбара" была для него шагом назад от уже достигнутых творческих рубежей, возвратом от настоящей оперы к жанру "музыкальной драмы". Тем не менее, премьера кумыкского театра была добрым началом работы композитора с коллективом, с которым он в дальнейшем сотрудничал в продолжение почти двух десятилетий. Театральная музыка становится едва ли не главной и наиболее обширной сферой его творческой деятельности до окончания войны. В эти годы Гасанов сочинил музыку к 15 спектаклям республиканских театров и самодеятельных коллективов.

Наиболее значительными из этих работ сам он считал музыку с спектаклям Кумыкского театра "Торцы", "Айгази" и "Андалал". Постановки этих пьес с яркими героико-историческими, революционными, патриотическими мотивами явились также самыми большими удачами театра. Среди них особенно выделялся спектакль по пьесе А. -П. Салаватова "Айгази", прошедший в 1943-45 годах более ста раз. Таким образом, сотрудничество с драматическими театрами было для Гасанова также непосредственным откликом музыканта-гражданина на грозные события эпохи. Но при всей злободневности, острой сиюминутности этих театральных партитур в них ясно прослеживается общая линия творческого пути композитора. Музыка к драматическим спектаклям стала органичным продолжением работы автора первой дагестанской оперы. Мы не будем здесь останавливаться на множестве театральных опусов Гасанова. Это вряд ли необходимо, да в полном объеме и невозможно. Работы эти были, понятно, неравноценны, часть их не сохранилась. Но практический опыт, накапливающийся в процессе сочинения театральной музыки, был неоспоримо важен для дальнейших исканий в сфере собственно музыкально-сценических жанров. Здесь развивалось и оттачивалось драматургическое мастерство, обострялось чувство сцены, совершенствовались приемы музыкальных характеристик героев, владение оркестром, - вырабатывался комплекс музыкально-стилистических средств, характерных для двух сочинений Гасанова, оказавшихся вершинными произведениями дагестанской музыки военных лет. Оба эти сочинения относятся к музыкально-сценическим жанрам и как бы продолжают и дополняют дело создания национального музыкального театра, начатое Гасановым в "Хочбаре". Одно из них - музыкальная комедия "Если сердце захочет" ("Юрек скойсе") - бы-

ло написано в 1943 году, другое - балет "Чернокобая" ("Карачач") - в 1945.

Жанр музыкальной комедии не случайно привлёк внимание многих композиторов страны уже в первые годы войны [279]. Потребность в юморе, в жгучем сатирическом слове о врагах, в хорошей шутке, веселой, ободряющей песне была исключительно сильна и в тылу, и на передовой.

Новое сочинение Гасанова, возникшее в трудный, переломный год войны, поражает бодростью, светлым жизнелюбием, свежестью красок. Веселая история с обычными для жанра нехитрыми переплетениями интриг, переодеванием, путаницей и счастливой развязкой, соединяющей сразу несколько пар, рассказана драматургом и композитором легко, непринуждённо, с сочным народным юмором и точным ощущением национальной действительности.

Приступая к созданию первой дагестанской музыкальной комедии, композитор исходил из некоторых характерных черт национального театра Дагестана, в котором необычайно велика роль музыкального элемента, в особенности всевозможных вставных номеров: песен, дуэтных куплетов, танцев. Образцом ему, несомненно, служило прекрасно творение основоположника азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибекова "Аршин мал алан", влияние которого легко прослеживается и в работе драматурга. В соответствии с жанрово-бытовой атмосферой пьесы Рустамова музыка Гасанова пронизана духом народного искусства. Исходными точками стали на сей раз кумыкская лирическая и шуточная песня и современный народный бытовой танец. Опора на современные слои фольклора, на городскую песню, куплеты частушечного типа и другие широко распространённые жанры народной музыки, простота форм, ясность и запоминаемость мелодий, доступность произведения, -

всё это характерные свидетельства того демократизма, который является, как уже отмечено, одним из важнейших определяющих качеств творчества композитора-основоположника.

Опыт использования фольклорных мелодий у автора "Хочбара" был весьма значителен. Однако к середине 1940-х годов многое изменилось и в культуре республики в целом, и в восприятии людей, в их вкусах, требованиях, которые предъявляются к искусству. В частности, заметную эволюцию претерпели взгляды на национальный стиль, на методы воплощения национального начала в музыке. Если в середине 1930-х годов обильное цитирование народных мелодий было не только желательно, но даже необходимо (вспомним о "педагогической" направленности первой дагестанской оперы), то теперь просто повторять этот приём было уже невозможно.

В музыке "Если сердце захочет" Гасанов отказывается от использования подлинных образцов фольклора как основного принципа отображения национальной жизни. Интонации народной музыки служат ему для создания собственных мелодий, фольклор входит в партитуру комедии в творчески переработанном виде.

Полный юмора и светлого лиризма сюжет "Юрек суйсе" не содержит каких-либо острых драматических коллизий, мотивы социального неравенства здесь в согласии с традициями жанра носят достаточно условный характер. (Изложение содержания комедии см. в Приложении.) Все основные персонажи комедии отчетливо делятся на две группы на иной основе: ярко комедийные, буффонные фигуры Девлет-Мурзы и Солтанат и, с другой стороны, лирические молодые герои пьесы: Айханум, Сувсар, Максуд и Ибрагим. Композитор подчеркивает этот контраст сопоставлением интонаций и ритмов различных жанров и пластов фольклора.

Для обрисовки бытовых, "низких" образов Солтанат и Девлет-Мурзы он использует мелодии танцевального характера, "короткого" дыхания и подвижного темпа, близкие народным игровым шуточным песням, например, "спорным частушкам", исполняемым обычно как дуэт-состязание, спор. Народная форма поочередного пения, типичная для этого жанра, применена в дуэтах Девлет-Мурзы и Солтанат. Их музыкальные образы просты, лапидарны, лишены особой утонченности, но не упрощены и не примитивны. Они сочны, рельефны и свежи в своей неподдельной народности. Столь же непринуждённо раскрывается эта комедийная парочка и в танце. Они танцуют едва ли не при всяком удобном случае, вместе и каждый сам по себе, у них есть даже самостоятельный танцевальный номер - "Танец двух", пародирующий балетные "па-де-де".

Образы молодых влюбленных созданы иными средствами, хотя и здесь народно-национальная основа ощущается очень определенно и ясно. Для воплощения переживаний лирических героев комедии композитор обратился к кумыкской бытовой лирической песне, к фольклору городского происхождения, имеющему, однако, широчайшее распространение и в сельской среде, и особенно любимому молодежи. Но в отличие от характеристик Солтанат и Девлет-Мурзы, главное место здесь занимают уже типично оперные формы. Таковы, например, Ария Сувсар из 1 действия, дуэты Сувсар и Максуда, Сувсар и Ибрагима. В Арии Сувсар и в Дуэте Айханум и Максуда мы находим сформировавшийся ариозный стиль кумыкского интонационного склада. Яркой национальной по мелосу Ария Сувсар как бы "очищена" от конкретных примет фольклорной жанровости. Её широкая певучая тема с характерным дроблением сильной доли и долгим, протяжным тоном в конце каждого такта звучит утверждающе и вместе с

тем удивительно мягко. Этому способствует преобладание плагальных гармонических оборотов на тоническом органичном пункте, отсутствие вводного тона в мелодии, особенно же в мелодической каденции, наконец, неторопливое ритмическое движение мелодии в размере 9/8. Чистая, светлая музыка Арии прекрасно соответствует её содержанию; Сувсар говорит о могучей силе любви (начальные слова этой Арии "Если сердце захочет, своё счастье найдёшь..." послужили названием комедии).

В совершенно ином образно-эмоциональном ключе выдержан Дуэт Айханум и Максуда - кульминационная, психологически насыщенная сцена комедии. Это единственный эпизод, в котором страсти героев приобретают уже не комедийный накал. Патетически-страстный характер присущ вокальным партиям участников дуэта, широко развитым, охватывающим большой мелодический диапазон и претерпевающим значительное образное и интонационное развитие от мрачной сосредоточенности в начале к эмоциональному взрыву в кульминации. Внешне сцена построена по принципу чередования участников (сначала поёт Айхханум, потом - Максуд), но её лишь условно можно сопоставить с дуэтами фольклорного типа, встречающимися в сценах Солтанат и Девлет-Мурзы. В сущности же - это настоящий оперный дуэт, хотя одновременного пения здесь нет.

С образцами совместного пения участников ансамбля мы встречаемся в дуэтах Сувсар с Максудом и с Ибрагимом. Это были первые опыты создания классического дуэта в дагестанской театральной музыке. В них композитор удачно использует два различных варианта вокального двухголосия: с элементами имитационного изложения (Дуэт Сувсар и Максуда) и в духе кумыкского народного хорового двухголосия с "бурдонным" нижним голосом (Дуэт Сувсар и Ибрагима). Таким образом, и здесь Гасанов

ищет разные пути освоения классических музыкальных форм на национальной почве. В этой широте поиска также видна характерная черта творческой деятельности основоположника.

Создание ариозного стиля вокального письма и ярко национальных образцов классических оперных форм (ария, дуэт), не связанных непосредственно с фольклорной мелодикой, было существенно новым завоеванием после "Хочбара", в котором сольные номера героев строятся на основе переосмысления конкретных народных песен.

Освоение нового для дагестанской культуры жанра музыкального театра означало не только овладение определенными формами. Перед композитором стояла задача усвоения специфической музыкальной стилистики жанра, отбора гармонических, мелодическо-ритмических и тому подобных средств, характерных для музыкального языка оперетты и музкомедии. Это, естественно, расширило палитру дагестанского мастера. Новые краски потребовались и для воплощения комедийных и лирических образов, которые прежде не встречались в творчестве Гасанова. Соединение ярко национального мелоса и традиционных гармонических средств оперетты было весьма сложной творческой задачей, трудности которой композитору, кстати сказать, не всегда удавалось преодолеть без издержек: в некоторые номера проникли малооригинальные "салонные" обороты, в музыке лирических эпизодов порой слишком часто используется так называемое "трезвучие с секстой" и т.д.

Тем не менее, в целом лирическая музыкальная комедия "Если сердце захочет" была большой удачей. Глубокая народно-национальная почвенность сочинения, яркая литературно-драматическая основа, разнообразие оркестровых и вокальных номеров, развернутые характеристики основных дей-

ствующих лиц, имеющих по несколько номеров, захватывающая жизнерадостность музыки, - таковы были главные качества новой работы Гасанова, предвещавшие её успех. Премьера, состоявшаяся в 1945 году, была восторженно принята слушателями. Свежие, красивые, легко запоминающиеся мелодии, живые жанровые танцевальные сцены, точные портретные зарисовки, - все это сразу завоёвывало сердца. Возобновление первой музыкальной комедии Гасанова в 1970-е годы стало её подлинным триумфом. "Давно не было в Кумыкском театре такого редкостного единодушия зрителей, такого шквала аплодисментов", - констатировала критика [113].

В процессе анализа мы уже отмечали некоторые черты первой дагестанской музыкальной комедии, существенные с точки зрения общей проблематики нашего исследования, и среди них, помимо самого факта освоения новой для данной культуры жанровой сферы, народно-национальная основа музыкального языка, демократизм формы и содержания, создание ариозного стиля вокального письма, многообразие творческих решений однотипных художественных задач и т. д. Все это - *неспецифические* черты творческой работы данного вида исторических фигур. Музыка "Если сердце захочет" дает возможность рельефно осветить ещё одну сторону творчества Гасанова, как основоположника *дагестанской* профессиональной музыки, особенность, связанную с конкретными условиями его деятельности, со своеобразием дагестанской художественной культуры, а именно с её сложным, многосоставным, многонациональным характером.

Уже в "Хочбаре" мы видим, что основным направлением своих поисков Гасанов избрал путь к общедагестанскому искусству, синтетически объединяющему характерные свойства различных локальных национальных стилей. Это был исторически неиз-

бежный и глубоко прогрессивный путь. Его перспективность подтверждена всем дальнейшим развитием музыкальной культуры Дагестана³⁸. Однако возникновение общедагестанского стиля не означало отмены локальных национальных явлений, не противоречило и не препятствовало их существованию и развитию. Скорее наоборот: расцвет этих самобытных локальных ветвей дагестанской музыки в принципе только обогащает ведущую синтетическую тенденцию. Сознвая это, Гасанов много сил уделял развитию отдельных национальных культур. К произведениям, в которых закладывались основы профессионального композиторского творчества на локальной лезгинской, даргинской, аварской почве относятся Лезгинская увертюра (1945), два цикла фортепианных вариаций на даргинские народные темы (1956 и 1962), музыка к спектаклям аварского театра, многочисленные обработки фольклора. "Если сердце захочет" - одно из наиболее ранних и значительных проявлений этой стороны деятельности композитора, создавшего впоследствии ещё ряд произведений, в основе своей целиком связанных только с кумыкской музыкой, например: музыкальная комедий "Под деревом" (1958), Рапсодия для фортепиано с оркестром (1963), "Кумыкские напевы" ("Три кумыкские песни") для оркестра (1964).

Из сказанного видно, что создание первой музыкальной комедии было не только важным шагом в творческой эволюции художника, но также существенно новой гранью в деятельности Гасанова как основоположника профессионального композиторского творчества в многонациональной республике горцев.

38 Теоретическое положение о едином, общедагестанском русле развития профессиональной музыкальной культуры республики впервые сформулировано автором настоящей работы в конце 1950-х годов [143: 137] и развито в ряде последующих публикаций. Подробнее эта проблема рассматривается, в частности, в нашей работе: "Музыка Дагестанской автономной советской социалистической республики" [136].

Рядом с проникновенной трагедийной лирикой романа "Я на кровле одна", с патристическим пафосом "Джигитов Дагестана" и героико-эпическими образами "Айгази" юмор и светлая лирика "Если сердце захочет" показывает, с каким многообразием и мощью раскрывался талант Гасанова в течение одного только 1943 года.

После лирико-комедийного произведения на реалистический бытовой сюжет Гасанов обращается к совершенно иной сфере тем и образов. Источником сюжета в его третьем музыкально-сценическом произведении стала поэзия и фантастика народной волшебной сказки. Внешним поводом для создания балета послужил заказ республиканского Дома пионеров и школьников, однако обращение композитора к народной сказке было, в сущности, закономерно. Создавая первые произведения национального музыкального театра: оперу, музыкальную комедию и балет, Гасанов в то же время обозначает те важнейшие фольклорные истоки, которые отныне ложатся в основу творческих исканий дагестанских композиторов. Это - историко-героический эпос в "Хочбаре", юмор и бытовая лирика в "Юрек суйсе" и, наконец, сказочная фантастика в "Карачач". Вместе с тем, в каждой значительной работе композитор входит в принципиально новые сферы жанрового содержания, создавая оперу-трагедию, лирическую бытовую комедию и балет-сказку. Таким образом, и здесь мы видим описанную выше тенденцию к широте содержания и жанровому многообразию творчества.

Появление первого национального балета в Дагестане было подготовлено мощной традицией народной хореографии. Пляска издревле и поныне живет в быту горцев едва ли не шире, чем песня. Шумные дагестанские свадьбы, старые и новые народные праздники, некоторые трудовые обычаи (булкъ) - всё это немыслимо без танца. Рядом с повсеместно и по-

вседневно встречающимся бытовым танцем в фольклоре Дагестана существуют (или существовали до недавнего времени) элементы небытовой, театрализованной хореографической культуры. Зарождение театральной хореографии можно видеть, к примеру, в представлениях канатоходцев, неизменно включающих в свои программы, помимо спортивно-акробатических трюков, танцы на канате: лезгинку, шуточные быстрые танцы и т.п. Характер танцевальной игры носит одно из популярнейших развлечений кумыкских парней и девушек под названием "суйдум таяк" - "палочка любви". Элементы театрализованной хореографии есть и в старинном свадебном обряде, включающем, кроме обычных танцев гостей во время праздничного пиршества, некоторые обрядовые танцы: например, танец друзей жениха, танцы ряженных, танцы в доме невесты, свадебные шествия и т. п. Небытовая, ритуальная хореография театрализованного типа занимала видное место и в грандиозном цикле кубачинских игрищ "Гулала-аку-букон", включавших в себя особые мужские пляски, торжественные церемониальные марши, наконец, целое пантомимическое представление в специальных масках и костюмах под музыку, завершавшее весь цикл этого уникального действия [254]. Танцевальные сцены составляли также главное содержание и основу дагестанского народного театра кукол, спектакли которого, в сущности, представляли собой народный балет марионеток [39, 7-8].

Гасанов был одним из пионеров изучения и творческого осмысления богатств народной хореографии. Именно с образцов танцевальных мелодий начал он публикацию записей национального музыкального фольклора ("Мотивы дагестанского танца"). Волевой ритм марша, бодрый жизнеутверждающий тонус танцевальных движений, заряд энергии, импульсивность быстрых плясок горцев, - все это, несо-

мненно имело очень большую привлекательность для художника нового века, поскольку в дагестанском песенном фольклоре эта сфера эмоций и образов отражена значительно менее рельефно и широко. Наконец, еще одно свойство танцев и танцевальной музыки должно было вызывать интерес Гасанова как мастера, работающего в многонациональной республике: именно танцы, не связанные со словесной речью, были той благоприятной, единой для всех народностей Страны гор почвой, по которой мог пройти путь к общедагестанскому музыкальному театру.

В основу либретто балета легли мотивы народных сказок, записанных от известного в те годы сказителя Аяу Акавова. История создания балета, его драматургия, принципы музыкальной характеристики действующих лиц и т. п. освещены в моих работах 1970-х-1980-х годов [140, 177-183; 139, 95-105; 225, 67-73]. Сюжет "Карачач", при всей его наивности (краткое содержание балета см. в Приложении), давал воображению композитора массу живых, плодотворных импульсов. Богатый, свежий, красочный мир народной сказки открывал широкие возможности для музыкального воплощения национальных фантастических образов: чудовища Аждахи, воинственных амазонок, могущественных великанов - дэвов. Сюжет позволил запечатлеть в музыке картины одухотворенной, ожившей природы гор: её скал, ручьёв, трав и цветов, зверей и птиц. Наконец, обрисовка центрального действующего лица балета - Ибрагима - давала простор для создания "идеального" героического образа, воплощающего традиционные представления горцев о таких качествах героя, как сила, ловкость, бесстрашие, благородство, справедливость.. Главные же причины, побудившие Гасанова обратиться к подобному сюжету и вдохновлявшие его в работе над балетом, лежали, кажется, значительно глубже. Присущие народной сказке человечность, воспевание победы добра и справедливости над жестокостью и злом, осуществление - пусть в иносказательных фантас-

тических формах - заветных чаяний людей, прославление величия и мощи человека, - вот что всегда привлекало художников к миру сказочных образов. Обращение к сказочным сюжетам вообще очень типично для первых шагов национальной хореографии в ряде республик СССР, быть может, ещё и потому, что сказочность - родовая черта балетного жанра.

В "Карачач" наряду с общегуманистической идеей торжества добра над злом, характерной для сказочного фольклора, важное место занимает изображение героического подвига во имя счастья. Таким образом, и это произведение Гасанова, на первый взгляд, как будто далекое от событий военных лет, не было оторвано от тем и идей времени, от задач, которые стояли тогда перед искусством. Появление его было особенно естественно в последний год войны, в момент её победоносного завершения. Очень показательно, что в это же время С. С. Прокофьев заканчивает один из своих шедевров - балет "Золушка", премьера которого состоялась также в 1945 году.

Создание нового крупного музыкально-сценического произведения ставило перед композитором много новых сложных задач собственно музыкального характера: живописать в звуках мир дагестанской природы, образы сказочных персонажей, животных с помощью фольклорных цитат было бы весьма трудно. Балет должен был стать новой ступенью в композиторском осмыслении народной музыки, в становлении национального тематизма. Фольклорные цитаты заняли в "Карачач", даже вне сравнений с "Хочбаром", очень скромное место. Ведущая роль в балете принадлежит национально характерному авторскому тематизму. Танцы и игры сказочных красавиц, картины волшебных замков, романтические музыкальные пейзажи, чудесные превращения, фантастические существа, наконец, главный герой - юный горец Ибрагим, - все это обрисовано оригинальными темами, сочиненными Гасановым.

Наряду с мелодиями, близкими к фольклору не только по интонационному строю, но и по жанровой природе ("Прогулка Ибрагима"), лирический эпизод "Вступления" и др.), здесь звучат темы, не связанные непосредственно с бытовыми песенно-танцевальными жанрами (таков, в частности, тематизм звукоизобразительного характера). Показательно в этом плане уже "Вступление". Оно начинается коротким призывным мотивом с характерной острой синкопой ("обращенный" пунктирный ритм) и аккордом в конце (пр. 25). Это типичнейшая начальная формула кумыкской героико-эпической песни. С таких призывных возгласов, сопровождаемых аккордами агач-кумуза, начинает певец (йырчи) исполнение песни в жанре "йыр". Заимствуя средство народного искусства, Гасанов осторожно, но весьма существенно обогащает его. Вместо тонических аккордов акач-кумуза он вводит в этот мелодико-ритмический комплекс обычные для музыкальной классики гармонии "фантастического", "сказочного" характера, например, аккорд мнимоцелотоновой природы до, ми, соль-диез, ля-диез (в сущности, доминант-септ-аккорд фа мажора с повышенной квинтой): пр.25, т. 5.

Органичное соединение средств музыкальной выразительности национального фольклора и классического искусства привело к новым художественным результатам. Благодаря необычному, красочному звучанию аккордовой последовательности, традиционный зачин в духе народной песни воспринимается, как начало повествования о необыкновенных событиях и приключениях.

К удачным мелодическим находкам композитора относится лирическая тема, на которой построен центральный эпизод "Вступления" (назовем её темой любви Ибрагима). Гасанову удалось здесь не только создать обобщенный национальный мелоди-

ческий образ, но и объединить черты вокальной (лирической) и инструментальной мелодики. Песнучество соединяется в этой теме с широтой диапазона, с большими скачками инструментального типа, с тонкой детализацией мелодического развития и орнаментикой также типично инструментального характера. При большой распевности, широте дыхания и народно-национальной почвенности она обладает возможностями насыщенного симфонического развития, - качеством новым и крайне важным для творческой эволюции композитора, да и для национальной музыки в целом. Несколько лет спустя Гасанов использовал эту тему в медленной части первого фортепианного концерта, где её развитие образует патетически-страстную кульминацию всей части (пр. 26). Из сказанного видно, что в музыке "Карачач" Гасанов продолжает дело, начатое в первой дагестанской опере. При этом не заимствованный из сокровищницы фольклора, а уже авторский национально характерный тематизм составляет основное ядро музыкального материала крупного сочинения.

Вместе с тем, знакомство с музыкой "Карачач" показывает, как труден был путь от "этнографических" картин народной жизни в "Хочбаре" к поэтической лирике и сказочной фантастике, от прямого использования народных мелодий к опосредованному воплощению национального начала и обобщенной музыкальной речи. Рядом с вдохновенной музыкой "Вступления", с ярко национальными танцевальными сценами массового характера, с самобытной лирической характеристикой юного героя и т. п. в балете встречаются и малооригинальные по материалу, лишенные связей с дагестанской интонационной стихией номера, которые вносят в общий стилевой облик сочинения ощутимые черты эклектики, и в этом смысле "Карачач" не поднимается до уровня цельного, монолитного стиля "Хочбара".

Весьма несовершенны драматургия балета и его хореографический сценарий. И все же либретто дало композитору основу для сочинения музыки, открывавшей новые стороны его творческого дара: музыкальное живописание природы, мира зверей и птиц, сказочных существ, фантастических образов. Интересно раскрылся в музыке образ главного героя - Ибрагима, наделенного не только силой и смелостью, но и романтической мечтательностью юношеским порывом к счастью. От лучших страниц "Карачач", от поэтических картин природы, возвышенных чувств, светлых и чистых лирических образов тянутся нити к более поздним, самым значительным созданиям дагестанского мастера, в частности, к его фортепианным концертам.

Сочиняемый по заказу балет был написан в короткий срок, и в том же 1945 году отдельные сцены "Карачач" были поставлены силами пионерской самодеятельности по аккомпанемент фортепианного трио. Гасанов намеревался продолжить работу, расширить индивидуальные музыкальные характеристики отдельных персонажей, введя в "Карачач" ряд новых сольных номеров, чтобы преодолеть дивертисментный характер центральных картин и активизировать участие героя в сценическом действии. Однако эти намерения не были реализованы, поскольку надежды на профессиональную постановку балета в республике не было. После показа отрывков из "Карачач" на сцене Дома пионеров это произведение было забыто. Между тем, первый национальный балет занимает важное место в творческой биографии основоположника дагестанской профессиональной музыки. Первый опыт создания национального произведения музыкально-хореографического жанра явился также заметной вехой в развитии музыкальной культуры республики. Понять значение этого сочинения можно лишь при условии исторического подхода,

рассматривая его с точки зрения эволюции творческого стиля Гасанова и в общей перспективе движения всего дагестанского искусства.

Обращение композитора к балету было органичным, естественным шагом на его пути создания основ национального профессионализма. Осваивая в "Карачач" новую область музыкального театра (балет), новую жанровую сферу (сказка), новый источник сюжетов и образов и т. п., Гасанов сохраняет также верность теме, проходящей через все его музыкально-сценические произведения: это тема борьбы с несправедливостью, тема устремленности к правде, к счастью, которая получает в "Карачач" своеобразное преломление, соответствующее условным законам балета-сказки. Работа композитора не стала полной победой в овладении жанром, но на пути от первой оперы к крупным симфоническим формам балет явился новым шагом в выработке тематизма обобщенного, не жанрово-бытового характера. Таким образом, работа над музыкой "Карачач" была продолжением давних исканий автора и вела его к новым рубежам. Рубежное значение "Карачач" имеет и в ином смысле: в направленности творческих интересов Гасанова. После создания балета композитор на протяжении почти полутора десятилетий не обращается к музыкально-театральным жанрам.

Последнее крупное сочинение военного времени "Карачач" стало завершающим пунктом более длительного периода творческого пути Г. А. Гасанова. Если создание "Хочбара" было неким прорывом в будущее, скачком, во многом опережающим возможности и уровень музыкальной жизни 1930-х годов, то вся продукция 1942-1945 годов была своего рода "заполнением скачка". В эти годы возникают его патристические массовые песни и первые романсы, оратория и многочисленные обработки фольклора, театральная музыка и первая дагестанская музыкальная

комедия, наконец, как бы возвращаясь к исходной точке и замыкая круг, - первый национальный балет.

Композиторская деятельность Гасанова в годы войны была интенсивна и плодотворна. За три с половиной года, считая с середины 1942 до конца 1945, он написал свыше 20 больших сочинений. Долго сдерживаемая потребность творчества нашла, наконец, выход и требовала "компенсации". Расцвету творчества Гасанова в годы войны способствовало и общественное признание его композиторской деятельности: 12 марта 1943 года ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств Дагестанской АССР, а в следующем году он был награжден орденом "Знак Почета". Именно в это суровое время происходит важнейший перелом в его творческой биографии: с начала 1940-х годов он окончательно профессионализируется как композитор.

Первое послевоенное десятилетие было для Гасанова исключительно насыщенным даже по сравнению с его бурной и разносторонней деятельностью во второй половине 1920-х годов. Как и прежде, активный творческий процесс у Гасанова сопровождается фольклорными занятиями. Нужно сказать, что постижение народной музыкальной культуры, начавшееся в дни первой музыкально-художественной экспедиции 1921 года, продолжалось в течение всей жизни Гасанова. Не прекращалось оно и во время Великой Отечественной войны. В те годы композитор регулярно записывает и гармонизирует дагестанские мелодии, создает несколько десятков обработок для коллективов и солистов радио. Атмосфера национального фольклора окружает его в Ансамбле песни и танца. Наконец, в 1944 году Гасанов подготовил небольшое собрание кумыкских героических и лирических напевов, послужившее материалом для новой работы "20 кумыкских народных песен с теоретическими замечаниями"³⁹.

39. Опубликована в 1955 году под названием "Кумыкские йыры и сарыны" [176].

Первое исследование отдельных жанров музыкального искусства одной из дагестанских народностей сразу же привлекло внимание ученых за пределами Дагестана. В феврале 1946 года оно было отмечено третьей премией на Всесоюзном конкурсе собирателей устно-поэтического и музыкального фольклора, который был организован Всесоюзным домом народного творчества им. Крупской. С. "Кумыкских йыров и сарынов" начинается новый этап фольклористской деятельности Г.А. Гасанова, наиболее богатый по практическим научным результатам, итоговый по значению. Самой известной работой Гасанова в области народной музыки стала его антология "100 дагестанских народных песен" [165], и поныне используемая как главное пособие при знакомстве с песенным богатством Страны гор. Композитор включил в сборник по 20 песен аварцев, лезгин, кумыков, лакцев и даргинцев. Сборник давал весьма яркое представление о вокальном творчестве горцев и позволял, путем сравнения, представить себе и то общее, что их объединит, и специфические, самобытные черты искусства каждой из пяти названных народностей. Появление "100 дагестанских народных песен" вызвало отклик известного исследователя музыкального фольклора Виктора Виноградова, отметившего, с некоторыми оговорками, вызванными отсутствием комментариев и подстрочных переводов, что "сборник мог бы быть *образцом популярного издания народных песен*, отвечающего интересам широкого круга потребителей - от школьника до композитора и музыковеда" [28, курсив мой. - МЯ.]. В конце 1940-х годов были написаны и другие работы Гасанова о народном искусстве: статья о национальной народной хореографии [168], небольшая книжка о творчестве самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов [164], свидетельствующая о пристальном внимании к новым формам массового

музыкального быта и содержащая множество метких наблюдений в области фольклора, советов по разучиванию и обработке народных песен для разного рода хоровых коллективов и инструментальных ансамблей и т. п. Наконец, в 1950 году Гасанов пишет для Большой Советской Энциклопедии статью о музыкальной культуре Дагестанской АССР, где преобладающее место отведено также описанию дагестанской народной музыки [172].

При сравнении всех этих работ с ранними фольклористскими трудами обращает на себя внимание их обобщающий характер, сжатость формулировок и, наряду с этим, широта охвата явлений народного музыкального творчества: от инструментария и основных особенностей вокальной музыки до танцевального искусства, от старинных и более новых жанровых пластов до злободневных проблем художественной самодеятельности, от теоретических вопросов ладовой, метроритмической, линейной структуры национального мелоса до практических приёмов аранжировки фольклора.

Народное искусство, вероятно, не без причины становится во второй половине 1940-х годов столь важной и большой частью творческих занятий основоположника дагестанской профессиональной музыки. И постоянные раздумья о судьбах национальных художественных традиций, и пристальное внимание к принципам и приемам обработки фольклора, и научные изыскания Гасанова были непосредственно связаны с теми сложными проблемами, которые в это время остро встали перед ним в области сочинения.

В течение пяти лет, с середины 1942 года, основной сферой его композиторской деятельности продолжали оставаться различные жанры вокальной музыки. Инструментальные сочинения 1942-1945 годов - это преимущественно небольшие пьесы на народ-

ные темы (обработки) для оркестра дагестанских народных инструментов, "номера" в театральной музыке и т. п. Балет "Карачач" также, в сущности, состоял из множества миниатюр танцевального характера. Задачи создания на национальной почве масштабных инструментальных форм, овладения принципами симфонического развития и развёрнутого сонатного цикла оставались нерешёнными. Между тем, и общая логика творческого движения, и некоторые важные обстоятельства развития дагестанской культуры, и особенности композиторского пути самого Гасанова делали этот круг задач всё более неизбежным и насущным. Надежды, которые композитор возлагал на музыкальный театр как на магистральный путь национального музыкального творчества и главное средство приобщения дагестанцев к искусству, - эти надежды не удавалось воплотить в жизнь. Печальная сценическая судьба "Хочбара" не сломила Гасанова. Вслед за первой национальной оперы он написал первый национальный балет, но и "Карачач" постигла та же, даже, пожалуй, более печальная участь. Удачнее складывалась поначалу сценическая жизнь первой дагестанской музыкальной комедии. Премьера "Юрек Суюсе" в 1945 году прошла хорошо, и в короткое время спектакль был показан 56 раз! Но вскоре критика усмотрела в пьесе Г. Рустамова идеализацию патриархально-феодальных пережитков, воспевание быта и нравов ханов и беков [15]. Спектакль был исключён из репертуара.

После "Юрек суюсе" и "Карачач" Гасанов надолго отходит от музыкально-сценических жанров. Но перенос центра тяжести в область инструментализма не мог произойти мгновенно: для этого требовалась внутренняя творческая перестройка. Неудивительно поэтому, что два года - 1946 и 1947 - не приносят почти никаких новых самостоятельных сочинений. В эти годы параллельно с интенсивными фольклорны-

ми занятиями разворачивается активная музыкально-общественная деятельность Гасанова. В это же время стремительно растет признание творческих достижений дагестанского музыканта. Вслед за премией на Всесоюзном конкурсе собирателей фольклора пришла еще одна высокая оценка: в 1947 году Гасанов был принят в Союз композиторов СССР, став первым в республике музыкантом, удостоенным этой чести. В феврале того же года Г. А. Гасанов был избран депутатом Верховного совета ДАССР (в дальнейшем он был депутатом Верховного Совета республики еще двух созывов: в 1951-1954 и 1959-1962 годах).

В январе 1948 года Гасанов участвует в Творческом совещании композиторов автономных национальных республик РСФСР в Казани. Здесь, в концертных программах совещания, прозвучало несколько его сочинений: увертюра к опере "Хочбар", романс "Я на кровле одна", обработка кумыкской народной песни, наконец, "Скерцо" для квартета, написанное в 1947 году. Впечатления, полученные во время концертов и дискуссии, послужили толчком для активизации творчества, породили новые замыслы...

Важным событием для дагестанских музыкантов стало создание в 1948 году Композиторской студии. Гасанов энергично содействовал налаживанию её работы. Для руководства студией в Махачкалу был приглашен московский композитор Григорий Петрович Фельдман, который вскоре серьезно заинтересовался народной музыкой горцев, написал ряд сочинений на дагестанские темы. Между Фельдманом и Гасановым установились дружеские отношения. Дагестанский композитор охотно делился со своим московским коллегой знаниями в области фольклора⁴⁰, они показывали друг другу новые сочинения, советовались, играли в 4 руки. Общение с

10 В 1949 году они совершили поездку в горы, побывали в лакских селениях, частности, в Кумухе, где записывали не только старинные, но и современные народные песни. Это была последняя фольклорная экспедиция Гасанова.

эрудированным московским музыкантом также стимулировало воображение.

В начале лета 1948 года Гасанов приступил к работе над Первым концертом для фортепиано с оркестром. Подобно крупным работам 1930-х-1940-х годов, Концерт был написан в короткий срок, в результате стремительного творческого подъема, "на одном дыхании"; к концу августа эта работа уже была завершена. Это был новый качественный скачок в творческой эволюции композитора, в развитии всей музыкальной культуры Дагестана. Он был подготовлен не столько отдельными инструментальными сочинениями 1940-х годов, сколько всей его работой на протяжении десяти лет.

Премьера нового произведения состоялась 21 сентября 1948 года в Махачкале, во время "творческого отчета" Гасанова. Сольную партию исполнял автор, а Г. Фельдман на втором рояле исполнил партию оркестра. Концерт был воспринят как этапный шаг в развитии дагестанского искусства, как сочинение глубоко новаторское. "Появление образцов народной музыки Дагестана в обработке для капитального полотна фортепианной литературы следует расценивать как большое событие не только в музыкальной культуре Дагестана но и за его пределами", - писала "Дагестанская правда" [16]. В первых отзывах была подчеркнута народная основа музыки Гасанова. Тематизм Концерта так насыщен национальными интонациями, что у чуткого слушателя не возникло сомнений: это - подлинно дагестанская музыка. Вместе с тем, знакомые, родные обороты звучали в Концерте по-новому, с неожиданной свежестью, мотивы и ритмы старинных горских мелодий приобрели в Концерте небывало современный облик. В огромном многообразии фольклора композитор нашел краски и образы, созвучные мироощущению своих современников, горцев Дагестана середины

XX столетия, и развил их свободно, непринужденно, с покоряющей естественностью и большим профессиональным мастерством. В Первом концерте господствуют действенные, волевые, жизнеутверждающие образы, ощущение радости бытия, праздничного ликования. В поисках светлых, приподнятых чувств, бодрых, энергичных ритмов Гасанов обратился к народным пляскам, маршам, песенно-танцевальным жанрам, переосмыслял лирические интонации в эмоционально "мажорном", утверждающем ключе. 23 ноября 1948 года во время "Творческой конференции композиторов автономных национальных республик Северного Кавказа" в столице Северной Осетии Дзауджикау (позднее город Орджоникидзе, ныне - Владикавказ) состоялась оркестровая премьера Концерта. Партию солиста исполнил сам Гасанов.

Успех превзошел всякие ожидания: произведение дагестанского композитора оказалось единственным, отобранным из всей обширной программы конференции для прослушивания на пленуме СК СССР в Москве. С этого дня началось широкое исполнение и признание Концерта. Уже через месяц, в декабре 1948 года Гасанов с большим успехом сыграл его в Москве на Втором пленуме СК СССР и еще раз - 10 февраля 1949 года в Колонном зале Дома Союзов. В первые месяцы 1949 года произведение прозвучало в Ленинграде, Свердловске, Воронеже. С первого же исполнения в Москве началось признание Концерта как профессионально зрелого явления национальной культуры, стоящего в ряду новых значительных достижений всего советского музыкального искусства. На Втором пленуме СК СССР Концерт Гасанова был назван "первым крупным произведением дагестанской профессиональной музыки", и расценен как "несомненно удачный дебют молодой дагестанской музыки на ... всесоюзной

трибуне" [32, 30]. Серьезный интерес к сочинению проявился в обращении к нему известных советских музыковедов: А. Иконникова [53], В. Цуккермана [109] и др.

В апреле 1949 года Первый концерт для фортепиано с оркестром Гасанова был отмечен Сталинской премией. "Искусство Дагестана обогатилось произведением ярко талантливым, мастерски написанным, - указывал в связи с этим журнал "Советская музыка". - Дагестанский композитор Гасанов, прошедший большой путь музыкального педагога и фольклориста, показал в своем концерте умение развивать традиции классической фортепианной музыки. Красивые народные мелодии Дагестана, оживленная танцевальная ритмика народных танцев органически развиты композитором, сумевшим подчеркнуть богатство и силу этих народных тем. Сам превосходный исполнитель, Гасанов написал концерт, представляющий бесспорный интерес для наших пианистов" [72, 5]. Это была большая, важная победа национальной культуры, победа радостная еще и потому, что она была всеми осознана и общепризнанна. К мелодиям и ритмам маленького горного края стали с пониманием и сочувствием прислушиваться люди всей огромной страны. Присуждение премии и вслед за тем издание Концерта (Музгиз, 1949) способствовало новым его исполнениям, дальнейшей популяризации творчества Гасанова и дагестанской музыки в целом. В конце 1940-х и начале 1950-х годов Первый концерт для фортепиано с оркестром прозвучал в Баку, Харькове, Новосибирске, Саратове, вновь - в Москве, Ленинграде, Махачкале, был записан на грампластинку. Среди его исполнителей - такие известные пианисты и дирижеры, как Н. Штаркман, С. Берман, Н. Рахлин, Д. Далгат, В. Дударова, А. Бдалбейли, Ни-

язи, Н. Рабинович, лучшие симфонические оркестры страны, в том числе заслуженный коллектив республики оркестр Ленинградской филармонии. Гасанов был счастлив счастьем художника-первооткрывателя, показавшего миру музыкальные сокровища своего народа. Но его успех означал признание не только музыки Дагестана. Композитор стал первым дагестанцем, удостоенным высшей государственной премии. Это было признанием достижений всей национальной художественной культуры, выходившей в новый, большой мир.

Самым волнующим для композитора было признание на родине, самой дорогой - эмоциональная реакция земляков, дагестанцев, людей, часто далеких от музыки, но верным чутьем уловивших в концерте свое, родное, сокровенное. 28 апреля 1949 года многочисленные слушатели приветствовали композитора на его авторском вечере в зале Дагестанской филармонии. Общие чувства горцев выразил народный поэт Дагестана Гамзат Цадаса, тепло приветствовавший композитора в стихах и в личном письме: "Устами Вашего талантливое произведения наша многонациональная республика гор достойно заговорила о богатстве своей народной музыки, - писал Цадаса. - Ведь наш Дагестан - это не только страна гор, но и страна песни, страна музыки... Ваш успех - это успех каждого горца, успех всего Дагестана"⁴¹.

Первый концерт для фортепиано с оркестром - сочинение, от которого ведёт своё летосчисление зрелое профессиональное композиторское творчество в Дагестане, - наиболее полно и многосторонне изученное произведение Гасанова. В работах А. Иконникова, В. Цуккермана, С. Говорова, Л. Раабена и других авторов отмечаются такие важные черты этого сочинения, как светлый жизнеутверждающий ха-

41 Подлинник письма Г. Цадасы хранится в фонде Г. А. Гасанова в Государственном Дагестанском краеведческом музее. Цитируется впервые.

ракти, демократизм, опора на народные (в частности, вариационные) принципы развития, наконец, следование традициями классического музыкального искусства, в особенности - русского фортепианного концерта. Указывая на сочность национального колорита партитуры, исследователи, вместе с тем, подчеркивали его общезначимость, выражающуюся, с одной стороны, в высоком профессионально-художественном уровне, с другой, - в доступности национально-самобытных образов инонациональной аудитории. Так, оценивая партитуру Гасанова как "безусловно значительное произведение в советской концертной литературе" [109, 255]. В. А. Цуккерман писал в 1950 году, что композитору удалось создать сочинение, "которое ярко по своей национальной окраске и в то же время вполне понятно очень широкому кругу слушателей" [109, 260]. Высокая оценка Первого концерта подтвердилась минувшими десятилетиями. Важнейшие наблюдения и заключения музыковедов о произведении Гасанова сохраняют научную ценность и поныне. Это даёт нам возможность сосредоточить внимание на некоторых сторонах концерта, наиболее существенных с точки зрения проблематики настоящего исследования.

Одной из сложнейших творческих проблем, встающих перед композитором при создании первого национального концертного цикла, является проблема подлинно симфонического и притом национально почвенного тематизма. Отдельные удачные находки этого рода встречались в сочинениях Гасанова 1930-х-1940-х годов: таковы, например, главная тема "Хочбара", тема Ибрагима в балете "Карачач". В Первом концерте эта проблема решена уже в условиях крупной инструментальной формы, причем важно, что не только выполнена задача создания тематизма, способного к широкому симфоническому развитию, но и самое это развитие реально осуще-

ствлено и, по общему признанию критики, отличается большой естественностью, органичностью.

Национальный характер тематизма Концерта не вызывает сомнений. Большинство исследователей подчеркивает его фольклорную основу. Так, еще С. Говоров прямо утверждал, что "в его основу положены лучшие мелодии, заимствованные из богатейшего музыкального наследия народностей Дагестана" [38]. Это положение стало общим местом в ряде последующих статей о концерте, так что масштабы использования подлинных народных мелодий в концерте порой оказывались уже несколько преувеличенными. Концерт Гасанова не был "концертом на дагестанские народные темы", базирующимся на "цитатах". Даже в тех случаях, когда композитор обращается к конкретным образцам фольклора, например, в финале, он свободно изменяет, а порой сильно преобразует народные мелодии. В целом, однако, национальная определённости всего тематического материала сочинения очевидна, общепризнана и не требует специального рассмотрения. Невыясненными оставались особенности тематизма Первого концерта, обеспечивающие его способность к симфонической разработке, качества, которые, попросту говоря, отличают его от многих других национально ярких тем как самого Гасанова, так и его современников и предшественников, наконец, от подлинных фольклорных тем.

В этом плане особенно показательна тема главной партии первой части, в которой заложены многие существенные черты тематизма и потенциалы развития всего цикла. Её фольклорным прототипом послужили аварские маршевые наигрыши, исполняемые обычно на зурне и барабане⁴². Четкость упругой волевой поступи марша, строгость и сдержанность сочетаются в

42 Характерный пример такого рода приведен Гасановым в Предисловии ко второму изданию сборника "Дагестанские народные песни" [185, 6, пр. №6]: пр. 27.

этой теме с устремлённостью и свободой мелодического развёртывания, общая суровость тона - с изысканностью и даже прихотливостью деталей.

Большая внутренняя напряжённость темы, богатство её содержания в значительной степени обусловлены использованием ряда классических приёмов и средств. Основной внутренний контраст темы - в сопоставлении плотной, несколько массивной и грузной фактуры оркестрового сопровождения и графичной, предельно разреженной (унисон через две октавы) звучности солирующего рояля (пр. 28). Сопоставление темброво-фактурных элементов сопровождается контрастом мелодических линий: постепенно нисходящее движение басов противостоит волнообразному рисунку фортепиано. Строго равномерная поступь аккордов подчёркивает ритмическое разнообразие мелодического рисунка - непринуждённо свободного, изменчивого, порой почти капризного. Это противопоставление двух образно-эмоциональных начал не в последовательности, а в одновременности восходит к принципам старинной европейской музыки, в частности, к баховскому единовременному контрасту. Со стилистикой "предклассического" искусства ассоциируется и строгий "хоральный" гармонический склад темы, и постепенно нисходящая линия баса, напоминающая характерную оstinatную басовую формулу, сложившуюся в европейской музыке уже в XVII веке.

Наконец, как это ни парадоксально, немало родственного с баховским тематизмом, с принципами мелодического развёртывания И.С. Баха есть в самой мелодии рассматриваемой темы Гасанова, при всей её национально-фольклорной определенности. Индивидуализированное тематическое "ядро" в начале, яркая синкопическая фигура (во второй половине первого такта) и общая ритмическая "текучесть", секвencionный спад на "общих формах дви-

жения", своеобразная "реминисценция" характерного ритма начального оборота в конце, - всё это уже в первом двутакте отчётливо напоминает черты полифонических тем Баха. Более того, можно даже указать на отдельные прямые интонационные совпадения в этой ярко дагестанской мелодии и некоторых темах из первого тома "Хорошо темперированного клавира", например, из Фути ля минор и особенно Фути до минор (пр. 29 а).

Нужно сказать, что применение такого *комплекса* средств в теме сонатного аллегро достаточно необычно. Концентрация уже в рамках начального двутакта большого числа контрастирующих друг другу тембровых, фактурных, мелодических, ритмических элементов придаёт теме большую внутреннюю насыщенность, потенциальную взрывчатость, которая проявляется уже во второй половине первого предложения (вся тема главной партии - сложный период), где развитие напоминает "сдвиг" в побочной партии классического сонатного аллегро.

Мелодический рисунок начального двутакта - основное зерно всей темы, - на первый взгляд, довольно прост. Это небольшая волна, поднимающаяся скачком от ля второй октавы к ре третьей октавы и далее к фа третьей октавы, а затем возвращающаяся (тоже скачком, но уже нисходящим) к прежнему уровню. Однако при столь ясной общей логике, интонационное развитие мелодии не лишено затейливой узорчатости. Отмеченное уже разнообразие ритмического строения выражается, в частности, в том, что здесь почти не встречаются одинаково ритмизованные четверти⁴³. Одинаковое дробление имеют лишь первые две четверти второго такта, которые, в сущности, сливаются в единую линию движения шестнадцатыми, в одну ритмическую группу, а также первая четверть первого такта и третья чет-

43 На типичность разнообразной внутритактовой ритмики для дагестанского фольклора мы указывали уже в связи с анализом лейттемы Хочбара.

верть второго, что создает элемент ритмического "обрамления" начала и конца, - обрамления, сопровождающегося, как мы увидим, и некоторыми чертами мелодической симметрии.

В звуковысотной структуре темы важную роль играют два интонационных элемента. Один из них - начальный ход на кварту вверх с последующим повторением-закреплением верхнего звука. Другой - ярко национальная мелодическая фигура из трёх звуков, которую можно представить как выписанный ("перечеркнутый") мордент. Очевидно, что оба эти элемента в семантически нерасчленимом единстве имеются уже в начальном мотиве темы главной партии.

Трёхзвучная мелодическая фигурка в дальнейшем варьируется в ладовом, метроритмическом отношении (смещаясь относительно долей такта, включаясь в синкопический кульминационный оборот, - см. квадратные скобки под нотным станом в пр. 29 б) и в линейном плане, очень естественно преобразуясь в своё обращение (две последние скобки в пр. 29 б). Черты изящной симметрии приносят и заключительный мелодический оборот этого двутакта, представляющий собой в общем возврат на кварту вниз от ре третьей октавы к исходному ля второй октавы, то есть, некоторое подобие обращения начального квартового восхождения. Обрамляющая роль этого оборота, ритмически идентичного начальному, отмечена выше⁴⁴. Внутренняя образно-эмоциональная сложность, возникающая на основе единовременно-

44 Описанные черты симметрии мелодического рисунка, черты скрыто-полифонической природы опять-таки роднят тему Гасанова с Бахом, но, кроме того, - с широким крутом явлений мелодики XX века. (Подробно они рассматриваются в нашей работе о мелодике Прокофьева [322]. Выяснение этих связей тематизма Первого концерта с творчеством Баха и, с другой стороны, с современной музыкой представляется важным ещё и потому, что в музыковедческих трудах с конца 1940-х годов несколько односторонне акцентируется связь этого сочинения Гасанова с традициями отечественного концертного жанра XIX века. Нам же необходимо, не отрицая ведущей роли классики, показать широту стиливой ориентации композитора-основоположника, многообразие интонационных истоков его искусства.

го контраста, широта жанровых связей (национальный инструментализм, марш, старинная ария, "хоральность", остинато) и интонационно-стилистических соприкосновений темы, выражающаяся, в частности, в органическом соединении приёмов народного вариантного развития и разного рода элементов скрыто-полифонического характера, наконец, структурная незавершённость темы, с характерными синтаксическим и ладовым "сдвигами", - всё это яркие признаки настоящего симфонического тематизма, принципиально отличающие главную тему этого сонатного аллегро от фольклорных или народно-жанровых авторских тем.

Два описанных элемента главной партии первой части занимают важное место в тематизме всего цикла. Хореически ритмизованной восходящей квартой с повторением верхнего звука (чередующегося далее с нижними вспомогательными) начинается лёгкая танцевальная тема побочной партии первой части (пр. 30). Связи с начальным оборотом главной партии без труда обнаруживаются в новой теме, появляющейся в сольной каденции первой части (об этой теме мы еще будем говорить), и в материале каденции в целом. Квартовым ходом, притом на той же высоте и на тех же самых звуках (ля-ре) начинается ликующе праздничная главная тема финала (пр. 31). Эта же интонация проникает и в связующую партию финала, родственную главной. Наконец, логика широкого скачка с закреплением вершинного тона путем повторений и чередований с вспомогательным (на этот раз - верхним) звуком лежит и в основе начального мотива побочной партии финала (пр. 32). Примечательно, что, в конце концов, в репризе финала начальный октавный ход заменяется квартовым нисходящим - как бы обращением начальной кварты, в то время как восходящие кварты господствуют в партии солиста (пр. 33).

Ещё более широко проникает в тематизм концерта второй элемент главной партии. На этом обороте, притом с точно такой же ритмической перекраской, целиком основана заключительная партия первой части (пр. 34). В своём основном либо же варьированном, например, ритмически замедленном и "выровненном" виде он встречается и в побочной партии финала, и в двух одновременно звучащих темах заключительной партии финала (см квадратные скобки в пр. 32, 33 и 35), непринуждённо вплетается в контрапунктирующую мелодическую линию солирующего инструмента в среднем разделе медленной части и т. д. Однако наиболее впечатляющим представляется его роль в образовании главной темы второй части. Эта вдохновенная лирическая мелодия, которую Л. Раабен удачно характеризует, как "трагическое *lamento*" [80, 165], вся вырастает из фигурки "выписанного мордента". Но в медленном темпе, на фоне мерных аккордов этот оборот приобретает глубину и распевность⁴⁵. Развитие его внутри темы по приёмам аналогично развитию в главной партии первой части: обращение, смещение относительно ударной доли, даже включение в синкопический оборот (т. 5 и 6). Л. Раабен заметил, что основная тема медленной части создана "из интонаций главной темы начального аллегро" [80, 165]. Скажем больше: она возникает, как почти точное обращение одного из вариантов главной партии (в разработке): пр. 36 и 37. И здесь очевидны связи с полифоническим мышлением (и образные ассоциации с инструментальными ариями Баха), а также с современной музыкой, например, с приёма-

45 При национальной рельефности мелодии тема второй части неоспоримо напоминает "Вокализ" С. Рахманинова. В связи с критикой по этому поводу Гасанов указывал на прямые фольклорные (аварские) истоки своей темы и отмечал большую близость восточных элементов мелоса Рахманинова дагестанской музыке.

ми организации тематического единства в симфониях Д. Д. Шостаковича⁴⁶.

Анализ темы главной партии Первого концерта показывает, что Гасанов не только решил задачу создания дагестанского симфонического тематизма, но и овладел классическими принципами интонационно-тематического единства сонатного (концертного) цикла, сумел эстетически впечатляюще, органично развить их в национальных условиях.

Овладение методами симфонического развития, естественность и цельность формы отдельных частей и всего цикла были отмечены уже в самых первых откликах на появление Концерта и единодушно подтверждались в дальнейшем. Вместе с тем, произведение Гасанова не было результатом механического соединения классических структурных, жанровых и тому подобных канонов и дагестанского интонационного материала. В партитуре Первого концерта немало своеобразных черт, обусловленных самобытностью национальной культуры Дагестана (притом культуры не архаической, а современной, отражающей психологию горцев середины XX века), а также связанных с индивидуальностью творческого облика композитора.

Своеобразием отмечено не только общее содержание концерта, но и формы воплощения авторской мысли. "Как явление самобытное и по... концентрации в себе различных видов фольклора, и по ряду приемов тематического развития, которые композитор... извлекает опять-таки из народного

46 Разумеется, этим не исчерпывается единство тематизма и цикла в целом в произведении Гасанова. Такие важные особенности главной партии, как жанровая многосоставность, внутренняя контрастность, диатонизм, структурная незавершенность, большая роль вариантности, симметрии, различных мелодико-полифонических приемов, существенно сказываются и в тематизме всего концерта, и в принципах развития. Понятно также, что прочные интонационные и иные связи имеются и между остальными темами. Единство цикла осуществляется и на других семантических и структурных уровнях: от системы образов и принципов музыкально драматургии до приёмов формообразования, ладотонального плана, методов развития и т. п.

искусства", - оценивает Концерт Л. Раабен [80, 166]. Еще В. Цуккерман отметил, что национальное своеобразие мышления проявляется не только в методах развития, но и в принципах формообразования самого тематизма, в структуре тем в их экспозиционном виде. "Побочная партия вылеплена из соединения многих... кусков музыки, - пишет он, анализируя первую часть концерта. - ... Это - своеобразная мозаика, но мозаика, сделанная на основе свободной вариативности нескольких ярких мелодических формул. Поэтому она, вопреки многочисленности частей, воспринимается не дробно, а цельно, и притом так, что постоянно поддерживается интерес к дальнейшему разворачиванию темы. Несомненно, этот приём нанизывания частей идёт от самой народной музыки" [109, 256].

В.А. Цуккерману принадлежит и другое интересное наблюдение: он отмечает национальное своеобразие разработки первой части. "Такое же (как в побочной партии. - М. Я.) свободное и искусное чередование родственных мотивов - и в разработке. Эта часть, которая так часто не удаётся композиторам, теряющимся перед её неисчерпаемыми возможностями, у Гасанова также импонирует, убеждает свободой и логикой непрерывного развёртывания-нанизывания и, в не меньшей мере, тем, что и здесь мы чувствуем исходящую, очевидно, из национальных особенностей музыки, чёткую собранность, подтянутость" [109, 256].

Драматургия концерта отличается оригинальностью замысла и большой точностью воплощения. Ясность общего драматургического плана, выверенная пропорциональность в соотношениях отдельных разделов композиции, естественность развития формы создают иллюзию простоты и традиционности. "На самом деле композиционные и драматургические средства, применяемые Гасановым, вовсе не так

уж просты, - отмечает один из исследователей. - В произведении имеются довольно сложные тематические скрещения, моменты монотематизма" [80, 165].

Оригинальность строения первой части связана и с необычным характером виртуозной каденции. Здесь появляется тема написанной в 1943 году песни Гасанова "Письмо сестер брату-фронтовику", пользовавшейся большой популярностью в те годы и, таким образом, легко узнаваемой (для дагестанского слушателя). Постепенно композитор обнаруживает близость этой песни основному тематизму первой части. Введение собственной песни в ткань инструментального концерта - своеобразная "автоцитата", автореминисценция - была в конце 1940-х годов, когда разного рода коллажные приёмы не привлекали композиторов, весьма оригинальной творческой идеей Гасанова, воплощенной с большим мастерством. Позднее этот приём был развит композитором в его Втором фортепианном концерте. Наличие такой "автоцитаты" позволяет с уверенностью говорить о чертах скрытой программности сочинения, отразившего воспоминания о суровых испытаниях военных лет, скорбь о невозвратимых потерях, бурное ликование победившего народа. Эти элементы скрытой программности в жанре инструментального произведения также представляются одной из тех свежих, необычных черт, которые позволили говорить о Первом концерте Гасанова не только как о качественно новом явлении дагестанского музыкального творчества, но и как об интересном вкладе в развитие советского концерта.

Наличие в произведении таких национально и индивидуально самобытных черт, некоторых, пусть хотя бы частных, художественных открытий не только по отношению к собственной "молодой" культуре, но и на фоне общечеловеческого искусства - это одна из важных (и, добавим, труднодостижи-

мых) типологических характеристик работы композитора-основоположника. Именно в этом проявляется в сфере творчества, сочинения, его биполярная природа.

В конце 1940-х-начале 1950-х годов композитор, несмотря на многочисленные поездки и концертные выступления, на большую работу в Ансамбле и т. п., создаёт несколько новых значительных сочинений. В них ясно прослеживается всё то же стремление к овладению инструментальными формами, к дальнейшему расширению жанровой сферы творчества.

В 1949-1950 годах возникает небольшая сюита для фортепиано "Юность" - лирический триптих, в котором нашли выход столь любимые Гасановым лирико-пейзажные настроения. Это были первые камерные фортепианные миниатюры, предвещавшие появление "Лирических пьес" и Прелюдий. Начало 1950-х годов отмечено также первыми опытами киномузыки: для фильмов "Советский Дагестан" (Мосфильм) и "Аул Кубачи" (Ленфильм). Новой по жанру работой в дагестанской музыке стало и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1951). Для артистов Ансамбля песни и танца он написал Рапсодию на лезгинские темы для трио народных инструментов.

Заметным сочинением на рубеже 1940-х-1950-х годов явилась "Дагестанская кантата о Сталине". В пятичастном вокально-симфоническом цикле отразился и большой опыт вокально-хорового письма, и некоторые завоевания в области оркестровой музыки, и тяготение к крупным, масштабным формам. Сохраняя естественную в этой жанровой сфере демократическую направленность, опору на песенные интонации, кантата в то же время стала шагом вперед, в сравнении с "Джигитами Дагестана". Её музыкальные образы носят более развитый характер, композиция отличается стройностью, связи с фольклорными истоками разнообразны и не столь пря-

молинейны. В целом "Дагестанская кантата" - заметное явление в истории национального вокально-симфонического творчества. В ней готовились пути для творческих поисков молодых композиторов, его учеников и современников.

Конец 1950 и начало 1951 годов принесли композитору новые свидетельства признания его творчества. 14 ноября 1950 года он был награжден орденом Трудового Красного Знамени, в марте 1951 года - второй Сталинской премией за "Дагестанскую кантату". (Ни один деятель культуры Дагестана ни раньше, ни позднее, не был дважды удостоен этой премии.) В это же время композитор вторично становится депутатом Верховного Совета республики. В конце года пришло радостное известие о премьере Концерта для фортепиано с оркестром за границей, в Болгарии. Исполнитель концерта, лауреат Димитровской премии пианист Отто Либих сообщал о тёплом приёме музыки Гасанова болгарскими слушателями. Особую праздничность этой зарубежной премьере придавало то, что Концерт Гасанова прозвучал на открытии концертного сезона Софийской филармонии. Он транслировался по болгарскому радио, был записан на магнитофонную пленку и в течение сезона исполнялся в Болгарии около 20 раз. Музыка Гасанова - дагестанская музыка - получала, таким образом, известность и признание уже не только в СССР.

Новый успех Концерта побудил композитора ещё раз обратиться к фортепианной музыке, которая стала постепенно его излюбленной сферой творческого высказывания. В 1952 году он заканчивает сразу два сочинения: Сонатину (Сюиту) для двух фортепиано и цикл "Лирические пьесы на темы дагестанских народных песен". "Лирические пьесы" - это камерные миниатюры, в которых глубокое постижение народной лезгинской, аварской, ку-

мыкской, даргинской, лакской музыки соединилось с законченным мастерством большого художника. "Лирические пьесы" - создание подлинно классического совершенства, одновременно и запечатления народного духа и страницы личных лирических высказываний. При всей их внешней простоте, "Лирические пьесы" были явлением истинно новаторским. Здесь композитору в полной мере удалось создать музыку, трогаящую сердца совсем неискушённых слушателей и доставляющую наслаждение специалистам, доступную для исполнения любителям искусства, детям-учащимся музыкальных школ, но требующую от артиста-профессионала тонкого исполнительского мастерства и непосредственности выражения.

Глава 4

Последнее десятилетие жизни Г. А. Гасанова. Становление дагестанской композиторской школы. Черты нового в творчестве 1950-60-х годов. Возрастающая роль тенденции к многообразию художественных решений. Признание как критерий осуществлений функций основоположника. Жизнеспособность наследия и плодотворность традиций как его итоговая типологическая характеристика.

В 1952 году Гасанов оставляет работу в Ансамбле и возвращается в музыкальное училище, созданное им четверть века назад. Педагогическая, просветительская, организационная, общественная деятельность снова занимает в его жизни очень большое, господствующее место. С начала 1953 года он одновременно с работой в училище становится художественным руководителем Дагестанской филармонии. О размахе и направленности филармонической деятельности Гасанова свидетельствуют составленные им аннотированные программы двух больших циклов музыкально-литературных концертов (по 8 концертов в цикле) сезона 1953-1954 годов. В этих концертах Готфрид Алиевич выступал и как лектор, и как пианист-солист, и как аккомпаниатор. В организованном им лектории звучала музыка Бетховена и Шуберта, Шумана и Шопена, Бизе и Верди, Гуно, Массне, Дворжака, Грига. Творчеству русских классиков посвящены были отдельные программы. Специальной темой было также творчество композиторов республики [61 а]. Филармонический лекторий был последним актом в просветительских начинаниях музыканта-основоположника.

В 1954 году по инициативе Гасанова было принято решение об открытии в Дагестане отделения Союза композиторов СССР (кроме Гасанова в него вошли Н. Дагиров, С. Агабабов, М. Кажлаев). Организация Союза композиторов Дагестана, в котором Гасанов был первым и бессменным председателем правления почти до самого конца жизни, ещё одна важная веха в созидании основ национальной профессиональной музыкальной культуры. Здесь своеобразно слились две сферы деятельности основоположника: собственно-творческая, композиторская, и музыкально-организационная. После многогранной работы в области музыкального образования и воспитания (музучилище, ДХВД), после создания первого профессионального исполнительского коллектива (Ансамбль песни и танца), после налаживания музыкально-театральной и филармонической работы, создание Союза композиторов знаменовало окончательное утверждение профессии музыканта-творца в системе национальных общественных институтов и в национальном общественном сознании.

Подготовка национальных композиторских кадров становится для Гасанова в последнее десятилетие жизни предметом особой заботы. Ещё в конце 1940-х годов он обратил внимание на первые творческие опыты С. Агабабова, прозорливо предсказал ему яркое будущее и помог его композиторской профессионализации [255]. Позднее Гасанов приобщил к фольклору горцев юного М. Кажлаева, тогда ещё студента Азербайджанской консерватории. Наконец, возглавив Союз композиторов Дагестана, он добивается открытия в музучилище теоретического отделения, готовящего будущих музыковедов и композиторов. Таким образом, и эта важнейшая задача строительства основ национальной музыкальной культуры была решена уже в рамках государствен-

ной системы художественного образования. В конце 1950-е годы у Гасанова занимаются известные впоследствии дагестанские композиторы К. Алексеев (даргинец), О. Аюбов (азербайджанец), М. Камусов (даргинец), Ш. Чалаев (лакец), К. Шамасов (кумык), музыковед М. Якубов (горский еврей) и другие. Верный педагогическим идеям молодости, Гасанов и на склоне лет подчеркивал необходимость "приблизить обучение композиторов к истокам их творчества, к родной почве, на которой должна развиваться их деятельность" [182]. Воспитание будущих композиторов явилось логическим завершением полувековой педагогической работы основоположника национальной профессиональной музыкальной культуры.

С самого момента своего возникновения Союз композиторов Дагестана стал действенным центром музыкальной жизни республики. Его первые пленумы (1955 и 1956 годы) превращались в крупные культурные события. Музыку дагестанских авторов играли в Махачкале симфонические оркестры из Армении и Азербайджана, для участия в пленумах приезжали известные композиторы, музыковеды, дирижеры. К середине 1950-х годов всё более быстрыми темпами развивается национальное композиторское творчество, всё увереннее заявляют о себе молодые авторы, именно в это время (1952-1956 годы) появляются такие значительные произведения, как опера "Айгази", симфоническая поэма "Борцам за счастье Дагестана", Второй струнный квартет Н. Дагирова, "Картины Дагестана" М. Кажлаева, "Дагестанская сюита", цикл "Из поэзии прошлого", песни "Моя Москва", "Ягненок", "По горным дорогам" С. Агабабова.

Для самого же Гасанова эти годы (1953-1956) оказались в творческом отношении наименее продуктивным отрезком двух последних десятилетий его жизни.

После исключительно насыщенных, небывалых по продуктивности сороковых годов этот период выглядит едва ли не как кризисная полоса. Почти полное творческое молчание художника, находившегося, казалось бы, в зените славы и настоящем расцвете творческих сил, было вызвано множеством разнообразных причин.

Одна из них, самая очевидная, но не самая значительная и весомая - это крайняя перегруженность композитора всевозможной педагогической, музыкально-общественной, организационной работой. Жалобы на большое количество учеников, на обилие заседаний и совещаний становятся постоянным мотивом его писем. Но множество отвлекающих дел было у композитора и в другие периоды его жизни, и вряд ли только этим можно объяснить спад творческой активности, захвативший его на вершине пути. Более глубокое основание можно, вероятно, обнаружить, если обратиться к психологии композитора (отнюдь не равнозначной психологии творческого процесса), попытаться понять ту сложную и очень важную систему самооценок, самоощущений художника, которая определяет его творческое поведение.

С 1953 года Гасанов находился среди непрерывно меняющихся обстоятельств. Большие и серьезные перемены переживала вся страна. Изменилась и профессионально-творческая ситуация, в которой оказался Гасанов. К началу 1950-х годов он стал уже автором первых национальных произведений во многих классических жанрах: опера, балет, музыкальная комедии, оратория, инструментальный концерт, одностактные симфонические пьесы, камерные ансамбли (трио, квартет), циклы фортепианных миниатюр... Его творческие достижения получили признание. Как художник-профессионал он уже не был одинок. Рядом с ним начали работать композиторы нового поколения, и в их первых опы-

тах успешно утверждались и развивались его творческие принципы. Первостепенные задачи по созданию основ профессионального композиторского творчества были в общем выполнены. В этих условиях появилась возможность и необходимость определённой "специализации", выбора излюбленных жанров. Острее, чем прежде, вставала проблема авторской индивидуальности. Конкуренция одарённых молодых коллег могла служить в равной степени и стимулирующим, и сковывающим фактором. Дальнейший путь собственного творческого движения, видимо, представлялся неясным, задуманное - осуществленным, насколько позволяли силы и обстоятельства. Письма этих лет свидетельствуют о резком падении интереса к сочинению: "Композиция меня стала мало привлекать, - признается он близкому другу. - Давно не пишу ничего путного..."⁴⁷

И в это же время возникновение молодой дагестанской композиторской школы, её яркие творческие достижения и растущее признание за пределами республики с новой остротой выявляли то противоречие между уровнем творчества и состоянием исполнительства, которое достаточно отчетливо обнаружилось уже с появлением "Хочбара". С присущим ему чутьем назревающих социально-культурных потребностей, с характерной целеустремлённостью и энергией Гасанов вновь обращается в последнее десятилетие своей жизни к нерешённым проблемам строительства национальной музыкальной культуры. В публицистических статьях, докладах на пленумах СК ДАССР, депутатских выступлениях на сессиях Верховного Совета республики он поднимает широкий круг практических вопросов о создании в Дагестане полноценного симфонического оркестра и национального оперного театра, музыкальной школы-интерната для одарённых де-

47 Письмо Г. А. Гасанова Б. Л. Вольману от 11 ноября 1956 года. Архив автора настоящей работы.

тей всех дагестанских народностей и оперной студии, готовящей певцов будущего театра, о строительстве дома творчества композиторов и налаживании нотного набора в республике, наконец, разрабатывает проект Дагестанской консерватории⁴⁸.

Осуществление всех этих планов знаменовало бы новый, зрелый уровень музыкальной культуры Страны гор. Воплотить эти идеи в жизнь Гасанову уже не было суждено (не лишним будет заметить здесь, что часть этих проблем не решена в Дагестане и поныне), но сам факт постановки столь широкого, разносторонне полного комплекса вопросов говорит о ясности и правильности понимания путей становления национального искусства.

В конце 1950-х годов в творчестве Гасанова происходит новый длительный - уже до последних дней жизни - подъём. Осенью 1957 года композитор сокращает до минимума свою педагогическую работу, а с 1960 совсем оставляет её. Сочинение музыки постепенно вновь становится главным, а затем единственным его занятием. Продуктивность композитора в эти годы столь же велика, как и в лучшие периоды предшествующих десятилетий. За неполные восемь лет было написано больше ста новых произведений, среди них два десятка таких крупных работ, как концерт, музыкальная комедия, инструментальные рапсодии, вокально-симфонические циклы. Множество старых сочинений было отредактировано, переработано, иногда пересочинено заново. Разумеется, произведения этих лет, как, впрочем, и опыты 1930-х и 1940-х годов, неравноценны, не все они представляют собой подлинные открытия. Однако лучшие создания конца 1950-х и первой половины 1960-х годов стали в ряд с вершинными творениями композитора, они несут в себе много яркой, красивой музыки, здесь встречаются важные принципи-

48 О значении музыкально-публицистического наследия Гасанова, о его идеях дальнейшего развития национальной культуры подробнее см. в моих работах [139, 151-153; 130, 49-53].

альные завоевания, ясно обнаруживаются новые тенденции движения всей национальной музыкальной культуры. Внешним импульсом для оживления композиторской работы Гасанова послужила подготовка к Декаде дагестанского искусства в Москве, внутренней причиной - обретение новых художественных горизонтов, чёткое осознание своего места, своих индивидуальных композиторских целей и задач в историко-культурной ситуации тех лет.

Чтобы дать представление о творческих итогах последних лет, приведем краткий перечень наиболее крупных работ в хронологической последовательности⁴⁹:

1957-1958 годы - Второй концерт для фортепиано с оркестром;

1958 год - музыкальная комедия "Под деревом", музыка к спектаклям "Махач Дахадаев", "Хочбар", "Фатима", два романса на слова К. Хетагурова, Концертная увертюра "Юрек сүйсе";

1959 год - Дагестанские народные песни в обработке для голоса с фортепиано (21 песня), музыка к спектаклю "Карачач";

1960 год - Цикл концертных пьес для фортепиано (Токката, Праздничный танец, Танец дружбы, Прелюдия);

1961 год - кантата "Горы поют", цикл хоровых песен, посвящённых XXII съезду КПСС, 17 народных песен для голоса, хора и оркестра, Три концертных этюда для фортепиано;

1962 год - музыка к спектаклю "Горы в огне", Десять песен на слова Х. Алиева;

1963 год - Три симфонических танца, Рапсодия для фортепиано с оркестром, 24 прелюдии для фортепиано;

1964 год - "Кумыкские напевы" для оркестра, "Море зовёт" хоровая сюита, музыка к сатирической комедии "Мечты перед зеркалом";

49 Полный список произведений Г. А. Гасанова см. в Приложении.

1965 год - "Солдатская сюита" для хора с оркестром, Рапсодия для альта с оркестром, Праздничная увертюра для оркестра.

В эти же годы были написаны десятки фортепианных миниатюр, песен, хоров, пьес для оркестра дагестанских народных инструментов и т. п.

Уже из этого неполного перечня видно, что типологически важная тенденция к разнообразию творческих решений и расширению жанрового диапазона остается характерной чертой творчества Гасанова до конца жизни.

Рождение новых замыслов и наблюдение над творчеством молодых коллег и учеников, размышления о путях дальнейшего движения национального музыкального искусства и о собственной работе - всё это неизбежно приводило многоопытного, давно сложившегося мастера к проблемам обогащения и известного обновления музыкального языка.

Эстетические взгляды Гасанова - обширная самостоятельная тема, заслуживающая отдельного исследования, которое станет возможным после публикации и изучения всего литературного наследия композитора. Ниже мы затронем лишь его взгляды на некоторые проблемы творческого стиля и музыкального языка, наиболее существенные для выяснения направленности эволюции его искусства в последние годы жизни.

Определившаяся ещё в годы учения классическая ориентация Гасанова, естественно, оставалась доминирующей до конца его жизни. В исканиях ряда композиторов XX века многое было для него неприемлемо. Русское классическое искусство представляется ему совершенным эталоном, образцом, к которому всегда следует стремиться в собственной работе. Сколь осознанна была эта тенденция, ясно видно из его письма, написанного в феврале 1964 года: "Влияние Рахманинова на мое творчество (в жанре форте-

пианного концерта) действительно имело место. Я не стыжусь этого. Если влияние Чайковского на Рахманинова не мешало ему утвердиться в собственном стиле... - честь и слава такому влиянию"⁵⁰.

Вместе с тем, маститый музыкант понимал необходимость обновления, неизбежность рождения новых художественных явлений, новых форм, средств выразительности и с интересом вслушивался в незнакомые звучания новейших партитур, стремясь в этой, в целом далекой ему стилистике найти что-нибудь близкое и полезное для своего искусства. Особенно активно этот процесс ознакомления с музыкой современных композиторов происходит в 1963-1965 годы, когда Гасанов находился в Москве. "Последнее время я не столько сочиняю, сколько слушаю новые неизвестные сочинения", - сообщает он в одном из писем в начале 1965 года⁵¹. В его высказываниях, оценках этих лет ясно наметился перелом в отношении к широкому кругу явлений современной музыки. Он с восторгом пишет о Третьем фортепианном концерте Прокофьева, в качестве лучших образцов камерной музыки указывает ученикам на квартеты Шостаковича. "Восьмой квартет Д. Шостаковича... с изумительной силой воспроизводит трагические стороны жизни, полон глубоких философских обобщений", - писал он в начале 1961 года, почти сразу после премьеры этого произведения [191]. "Ищу чего-то нового, но пока ещё не нашел (отход от трафаретов)", - так сам он сформулировал существо своей творческой переориентации⁵².

Одновременно с формированием новых взглядов на современные средства выразительности происходила эволюция отношения композитора к

50 Архив автора настоящей работы. Цитируется впервые.

51 Письмо Г. А. Гасанова Е. А. Троицкой и В. П. Селевко от 4 января 1965 года. Подлинник у адресатов. Цитируется впервые.

52 Письмо Г. А. Гасанова Б. Л. Вольману от 3 ноября 1964 года.

принципам использования фольклора. Нужно сказать, что работа над народной музыкой и на этом этапе имела важнейшее значение для всего творческого процесса. В конце 1950-х годов Гасанов пересматривает свои многочисленные обработки народных песен, сделанные в предыдущие годы, нередко почти полностью меняя фактуру, гармонию, инструментовку, в сущности, заново сочиняя всю обработку. "Я хочу оставить после себя 25 симфонических обработок (по пять на каждом языке), - писал он. - Сейчас закончил 12-ю. это, конечно, не Лядов, но приличнее, чем я мог сделать в 1947 году"⁵³. В результате этой работы появилось два больших цикла (около 40 песен), - в которых сконцентрировался весь опыт композитора по обработке народного мелоса. Тогда же Гасанов подготовил новое издание своей антологии "Дагестанские народные песни" [185], написал развёрнутое предисловие, отредактировал нотные тексты, включил в сборник переводы национальных поэтических текстов на русский язык и т. д. В 1959 году новое, второе издание сборника вышло в свет в Москве.

Как и в прежние годы, композитор утверждает первостепенное, основополагающее значение народных истоков профессионального искусства. Утрата почвы, отход от народно-национальной интонационной сферы "может привести к значительной потере творческой самостоятельности: такая опасность стоит и перед дагестанскими композиторами, особенно перед молодежью, ибо жизнь зовёт их к новым горизонтам, молодости свойственно смелое стремление к творческому покорению мира. Но придётся сожалеть, если стремление к универсализму толкнёт их на проторенные дорожки: огромный мир может оказаться просто эстрадным сектором

⁵³ Письмо Г. А. Гасанова Б. Л. Вольману от 19 мая 1961 года. Цитируется впервые. Подлинник - у автора настоящей работы.

Московского радио, в котором иногда трудно отличить одно эстрадное сочинение от другого"⁵⁴.

Однако представления композитора о формах связи с народным искусством, о принципах и методах использования фольклора стали существенно иными. Если в 1930-е годы "цитатный" метод осознавался как исторически неизбежный и творчески глубоко плодотворный, а в послевоенный период в сочинениях Гасанова явно возобладала противоположная тенденция, то в конце пути мастер приходит к гибкому, свободному от прежних односторонностей отношению к народному искусству. Художник может использовать фольклор, но не должен становиться его иждивенцем. Он вправе и не обращаться непосредственно к этой сокровищнице народного духа, если в этом нет необходимости. Такова теперь точка зрения Гасанова. "Наши критики зачастую упрекают нас... в отсутствии цитат из народной музыки, которые мы стараемся теперь делать... только в тех случаях, когда этому есть художественное оправдание"⁵⁵, - говорил он. Протестуя против догматического истолкования понятий народности и национальной самобытности искусства, Гасанов с возмущением отмечал, что "часто критикуют произведение не по существу, а за то, что оно не похоже на народную песню, а потому не народно"⁵⁶. "Вопрос о национальности, будучи тесно связан с вопросом о народности в музыке, нередко трактовался вульгарно, как вопрос о цитатном заимствовании народной музыки, - писал он, рассказывая о своем Втором концерте. - ... Но в свободном авторском сочинении, тем бо-

54 Гасанов Г. Выступление на обсуждении произведений композиторов Северного Кавказа. Махачкала, №1 мая 1959. Машинопись. Архив Гасанова. Цитируется впервые.

55 Гасанов Г. Там же.

56 Гасанов Г. Доклад на II пленуме СК ДАССР, февраль 1956 года. Рукопись. Архив автора настоящей работы. Это замечание Г. А. Гасанова сочувственно цитировали потом Д. Д. Шостакович и В. С. Виноградов [121. 8].

лее в жанре фортепианного концерта, характер музыки складывается, прежде всего, в зависимости от точки зрения автора... Наиболее важным нам представляется близость автора к жизни окружающего его общества"⁵⁷.

В творчестве Гасанова последнего периода обнаруживается именно такое, не стеснённое догмами, обращение с фольклором: здесь есть и сочинения, основанные полностью или преимущественно на подлинном народном тематизме ("Симфонические танцы", Рапсодия на кумыкские народные темы) и пьесы, лишённые цитат (Три концертных этюда и Цикл концертных пьес для фортепиано, музыкальная комедия "Под деревом", кантата "Горы поют" и многие другие), и композиции, сочетающие фольклорный и авторский тематизм в неразрывном органическом единстве. Попросту говоря, проблема "фольклорности" (в ее "цитатном" аспекте, особенно) в это время потеряла для Гасанова прежнюю остроту: он непринуждённо черпает из народных истоков в одних случаях и столь же естественно обходится без заимствований или стилизации - в других. (Именно поэтому выявление подлинных фольклорных образцов или прообразов уже не имеет здесь такого важного принципиального аналитического значения, как в отношении произведений предшествующих этапов). О значительности художественных результатов, полученных на этом пути, свидетельствовал и отзыв Д. Д. Шостаковича "Записывая подлинные образцы народной музыки, композитор должен быть предельно точен и чуток, - говорил Шостакович. - Но изучив и освоив музыкальный язык родного народа, он в своей работе должен стремиться к свободному развитию, творческому обогащению элементов народного музыкального языка. Хорошие примеры тому... фортепианные пьесы... Г. Гасанова. [120; см. также: 119, 12].

57 Письмо Г. А. Гасанова к Б. Л. Вольману от 12 декабря 1958 года. Оригинал - в архиве автора настоящей работы.

В наследии Гасанова последнего периода нет явного преобладания какой-либо жанровой области. Он активно работает в сфере симфонической и хоровой музыки, в драматическом театре и фортепианной миниатюре, но среди разнообразных по жанрам сочинений 1957-1965 годов уже сравнительно редко встречаются такие, которые в полном и безоговорочном смысле слова были национальными первенцами данного жанра. (Все-таки назовем здесь "Симфонические танцы", ряд фортепианных жанров: токката, фантазия, 24 прелюдии, концертные этюды). В условиях стремительного освоения жанровых богатств мирового искусства, освоения, осуществляемого уже не им одним, а группой талантливых музыкантов, первостепенное значение приобретает характерная для творчества композитора-основоположника тенденция к максимальному многообразию художественных решений. Эта тенденция во многом определила облик таких произведений рассматриваемого периода, как новый фортепианный концерт и новая музыкальная комедия, инструментальные рапсодии, романсы, театральная музыка.

Одним из самых удачных сочинений последнего периода стал Второй концерт для фортепиано с оркестром. Работа над ним началась летом 1957 года, а в конце февраля 1958 года состоялась уже первая оркестровая проба нового произведения.

Премьера Второго концерта (в программах Смолты творчества композиторов Северного Кавказа 29 мая 1959 года в Махачкале) и последующие исполнения в Днепропетровске, Ростове, Кисловодске, Пятигорске, Баку, Москве (Солист В. Касаткин, дирижеры Г. Будагян, М. Кажлаев, Д. Далгат) утвердили за ним место одного из значительных произведений национального концертного жанра. В Концерте №2 композитор почти не использует фольклорные ме-

лодии. Лишь две такие темы есть в его средней части. Одна из них - мелодия знаменитой Айшат Араканской: автор прямо указывал, что музыка второй части навеяна величавым, поэтически-возвышенным обликом аварской певицы.

Сознательно стремясь избежать самоповторений, Гасанов обратился к драматургическим принципам, к идеям и образам, которые не были характерны для Первого концерта. Заметно изменился и круг выразительных средств. Главное же - иной стала вся концепция цикла, его содержание.

Композиция Второго фортепианного концерта отличается монументальностью. Величавый, эпический облик задаёт музыке этого сочинения мужественная, властная вступительная тема. Она проходит через весь трёхчастный цикл концерта, появляется в важнейших драматургических эпизодах, именно она торжественно начинает и мощно завершает всю партитуру. В основе этой темы - интонации аварских старинных мужских песен героического, легендарного содержания. Многократные повторения вступительной темы придают всей композиции смысл неспешного эпического сказа, в котором драматические эпизоды чередуются с высказываниями лирического характера и живописными жанровыми картинами.

В противоположность Первому концерту, где главными истоками тематизма были народные инструментальные наигрыши, марши, танцы, шествия, мелодии Второго концерта связаны преимущественно с народной песней. Именно песенный характер сближает главную и побочную тему первой части, таково же единство основных тем финала. Наиболее контрастно сопоставление народных тем во второй части сочинения, в среднем разделе которой на смену упомянутой вдохновленной лирической мелодии Айшат появляется темпераментный

мотив лезгинской народной песни "Суна". (Подробнее о Втором концерте см. статью Б. Вольмана [31]; а также мои работы [145; 147, 14-19; 281, кн. 1, с. 494-495; 139, 134-141].)

Успех нового произведения, теплый прием, который оказывала ему широкая слушательская аудитория разных республик и областей страны, - все это укрепляло веру композитора в свои силы. Все новые и новые замыслы теснятся в его воображении, он вновь работает с огромным напряжением, невзирая на внешние обстоятельства, пренебрегая отдыхом и здоровьем.

В 1958 году Гасанов приступил к сочинению своей второй музыкальной комедии. Новое обращение композитора к этому жанру весьма знаменательно: после длительного перерыва он приходит в театр, чтобы ещё раз попытаться воплотить в жизнь свои идеи национального музыкально-сценического искусства. Его соавтором, как и в прошлый раз, стал Г. А. Рустамов, незадолго до того написавший весёлую пьесу "Под деревом" ("Терек тюпде").

Форма музыкальной комедии (а не балета или оперы) оставалась в условиях Дагестана конца 1950-х годов единственной реально осуществимой формой музыкального спектакля, поскольку оперного тетра в республике еще не было. В "Терек тюпде" Гасанов открывает новые грани жанра. Коренное отличие нового сочинения от работ 1930-х-1940-х годов связано с обращением к современной теме, к героям реальной национальной действительности, к жизни нового дагестанского аула. Произведение Рустамова давало композитору именно такой материал. Свежая, живая атмосфера пьесы (содержание её см. в Приложении), стремительно развёртывающиеся и переплетающиеся сюжетные линии, сочные юмористические и лирические сцены, бегло, но достаточно рельефно намеченные образы привлекали

Гасанова в этой работе. Особенно ценны для него были естественно возникающие по ходу действия музыкальные эпизоды: песня юношей и девушек, сажающих деревья, и свадебный хор, танцы, бахчевая песня стариков, наконец, комический "урок музыкальной грамоты", который проводит со стариками "солист-вокалист и инструменталист-кумузист" Алыпкач, возомнивший себя руководителем сельской самодеятельности. Все это опять ставило перед композитором новые, непривычные задачи: нужно было найти свежие национальные интонации, в известной мере новый язык. Менее условный, чем в "Если сердце захочет", современный сюжет, притом сюжет из сельской колхозной жизни требовал, соответственно, менее условного стиля, опирающегося на новые интонационные источники. В этом смысле показательны и заметное, в сравнении с первой музыкальной комедией Гасанова, увеличение роли и числа хоровых номеров, и заострение сатирического элемента, и большее жанровое разнообразие сольных эпизодов (песни, куплеты, романсы), и, в то же время, резкое уменьшение дуэтных номеров (здесь их всего два, в "Если сердце захочет" их было пять!), и отсутствие арий или ариозо: иные времена, иные герои - иные песни.

Премьера музыкальной комедии в начале 1959 года прошла с огромным успехом. Очень тепло был принят спектакль "Под деревом" и в Москве в дни Декады дагестанского искусства и литературы в апреле 1960 года. О высокой его оценке свидетельствовали и многочисленные отклики центральной печати, и почетные звания, которых были удостоены создатели спектакля [226].

Первая дагестанская музыкальная комедия на современный сюжет наметила еще один важный путь развития национального музыкального театра: освоение современной темы. Именно в этом русле по-

явились уже в 1970-е годы произведения М. Кажлаева ("Миллион новобрачных", 1971), Ш. Чалаева ("Годекан или Странствия Бахадура", 1974) и др.

"Под деревом" - значительнейшая, но не единственная работа тех лет для театра. В 1958-1964 годы Гасанов сочинил, кроме того, музыку к шести спектаклям (об интенсивности его творчества говорит, среди прочего, то, что только в 1958 году, когда был закончен Второй концерт и написана новая музыкальная комедия, появились еще три театральные работы). В театральной музыке конца 1950-х-начала 1960-х годов также наглядно проявляется общая тенденция к разнообразию решения однотипных или близких творческих задач, составляющая одну из важных, существенных черт типологии основоположника. Особенно показательна в этом смысле работа Гасанова над музыкой к пьесе А. Курбанова "Махач Дахадаев" ("Первый военком"). В 1958 году состоялась её премьера в махачкалинском Русском драматическом театре. Содержание её, связанное с драматическими страницами гражданской войны в Дагестане, возвращало композитора к событиям, памятным ему по собственной молодости. Спустя четыре года та же пьеса в переводе на аварский язык была поставлена в Аварском театре и композитор сделал для этого спектакля совершенно новую музыку с ярко выраженной аварской интонационной основой.

Работа над пьесой-сказкой А. -П. Салаватова "Карачач" стала также новым вариантом музыкального истолкования сюжета, уже использованного в балете Гасанова. Новым прочтением трагедийной героико-романтической темы явилась и музыка Гасанова к пьесе Р. Фатуева "Хочбар" (1959) - одна из лучших работ композитора в этом жанре. Музыка к "Хочбару" Фатуева раскрывала новые грани сюжета, показывала иные возможности образно-эмоциональной обрисовки героев и, в особенности, народа. Компо-

зитору равно удались здесь и сольные вокальные номера (Песнь Зейнаб, романс Шуанат, куплеты Турача и Меседу, наконец, "Прощальная песня" и "Гневная песнь" Хочбара), и разнообразные хоровые эпизоды (песни хунзахских девушек, хунзахских воинов, хор "Собирал Хочбар друзей", трагический хоровой финал и др.). здесь сконцентрировалось огромное мастерство композитора в работе над драматическими спектаклями и точное чувство аварской песенной интонации. Великолепная "Песня возвращающихся всадников", сольные сцены Хочбара, финальный хор приобрели популярность и зазвучали уже без связи со спектаклем Аварского театра, с концертной эстрады и по радио.

Соприкосновение с темами и образами любимых, незаслуженно забытых созданий на склоне лет глубоко волновало художника. В эти годы композитор всё чаще и настойчивее возвращается к ряду своих ранних произведений, к замыслам, идеям и сюжетам, долгие годы притягивавшим его воображение. В это же время желание осмыслить пройденный путь и рассказать о важнейших событиях жизни приводит к возникновению "Жизненных воспоминаний" - уникального в истории дагестанской художественной культуры образца мемуаристики.

На гребне этой волны воспоминаний родилось еще одно - третье! - сочинение, вдохновленное потрясающей народной легендой о Хочбаре: фортепианная фантазия "По прочтении "Хочбара"". Классическим прототипом этой монументальной концертной пьесы послужила, конечно, соната-фантазия Ференца Листа "По прочтении Данте", но весь дух и строй её образов подсказан национальным эпосом горцев. Будучи по тематизму вполне самостоятельным произведением, не связанным с оперой, фантазия "По прочтении "Хочбара"" явилась в то же время своеобразным мемориалом в честь пер-

вой дагестанской оперы: композитор создал эту фантазию в октябре 1962 года, ровно через 25 лет после завершения своей оперы-трагедии.

Последняя прикладная работа Гасанова - музыка к сатирической комедии А. Амаева "Мечты перед зеркалом" (1964) - строго говоря, уже не относилась к сфере театра: это был один из первых национальных телевизионных спектаклей со специально написанной музыкой. Здесь, таким образом, отразилось и характерное для композитора тяготение к максимальной широте жанрового спектра творчества, и - с точки зрения содержания - стремление найти ещё один вариант освещения современной темы: не лирико-комедийный (как в "Терек тюпде"), а фарсово-сатирический. (Эта область, впервые в дагестанской музыке затронутая Гасановым, впоследствии нашла развитие в сатирической оперетте Н. Дагирова "Хизри-Мирзи или Мулла в одиночестве").

Поиски нового, впечатляющие находки, художественные открытия есть в сочинениях разных жанров, в том числе и в таких сравнительно давно и широко освоенных, как песенно-хоровая или, скажем, фортепианная музыка, в которых Гасанов работал в эти годы особенно охотно и много. Однако здесь же появлялось немало произведений, строго говоря, не вносящих ничего нового в его творчество. Произведения, написанные "на случай", без душевного увлечения, заметно преобладают в песенной продукции последнего периода. Композитор искренне стремился найти путь к самому массовому слушателю и исполнителю, достичь максимальной связи своего искусства с жизнью, с идеями и лозунгами времени. Определяя свою общественно-эстетическую позицию, Гасанов говорил в 1961 году: "Только художник, поставивший творчество на службу прогрессивным идеям современности, может достичь художественных высот". Но убедительно реализо-

вать подобные декларации удавалось в этой сфере далеко не всегда. Большая часть песен Гасанова этих лет оказалась недолговечной. Лишь некоторые из них, например: "Золотые руки", "Приходи хоть весной", "Огни Сулака" выдержали испытание временем. Лучшей его работой песенного жанра 1960-х годов стала "Дагестанская пионерская" - первая в Дагестане подлинно массовая детская песня ярко самобытного национального склада.

Сказанное в большей мере относится и к последним сочинениям дагестанского музыканта для хора. Посвященные важным патриотическим, или "производственным" темам хоровые сюиты ("Море зовёт", "Солдатская") в целом лишены интонационной свежести, самобытной образности. Более удачна кантата "Торы поют" (первоначальное название - "Слово о ленинцах"), но и она - на фоне общего состояния вокально-симфонической музыки 1960-х годов, после кантат С. Агабабова "Сказ о Свободе" и "День труда", кантаты "Советский Дагестан" Н. Дагирова - не может быть признана значительной вехой в развитии этого жанра национального искусства.

Ценным явлением вокальной музыки Гасанова стали его поздние романсы. Среди них выделяются два произведения на слова классика осетинской литературы К. Хетагурова - "Осень" и "Я всё сказал" - редкий случай выхода творчества основоположника национальной культуры за рамки дагестанской поэзии и локальной образности.

Сосуществование новых черт, интересных стиливых прозрений, с одной стороны и привычных, давно найденных и в какой-то мере уже исчерпанных приёмов и средств, с другой, - лучше всего видно в фортепианной музыке. К ней композитор обращался в последние годы почти постоянно. Ещё в начале 1956 года Гасанов писал: "Работу в области фортепианной музыки я считаю основной и намерен про-

должать её впредь" [178]. Именно в последние десять лет жизни он создал большую часть своего фортепианного наследия, свыше 80 произведений разных жанров и форм: Второй концерт и Рапсодию для фортепиано с оркестром, различные виртуозные концертные пьесы, лирические миниатюры, сочинения педагогического назначения.

Воплощением давних, заветных замыслов композитора явилась "Школа игры на фортепиано", подготовленная совместно с С. Агабабовым, М. Кажлаевым, Н. Дагировым. Из 133 номеров, составляющих этот коллективный труд, 45 принадлежат Гасанову. Им же написаны методические указания и пояснения и отредактирован весь материал "Школы". Она вышла в свет в 1961 году и по сей день остаётся ценным пособием для обучения игре на фортепиано, целиком - от простейших упражнений до пьес средней трудности - основанным на дагестанской музыке. Так уже в широких масштабах была осуществлена идея создания национального педагогического репертуара, идея музыкального воспитания горских детей на "знакомом и близком интонационном материале", высказанная Гасановым еще в 1927 году в предисловии к пьесам Е. Юдиной.

Как учебный материал для школ и училищ был первоначально задуман и цикл прелюдий, но действительное значение этой работы выходит далеко за рамки педагогического репертуара. "Они ни в чем не модны", - писал композитор, как бы подчеркивая личный, сокровенно-интимный характер этих лирических миниатюр, своего рода дневниковых заметок о прожитом и пережитом. Выделяя наиболее, на его взгляд, удавшиеся прелюдии, Гасанов называл преимущественно минорные. Настроения элегической грусти, раздумья, подчас глубокой скорби преобладают в этих миниатюрах. Но рядом с ними есть и сочные жанровые зарисовки, светлые краски, яр-

кие, темпераментные запечатления народного быта. В богатой пианистической палитре прелюдий отразились все виды фортепианной техники, типичные для Гасанова. Вместе с тем, здесь богаче, чем прежде, используются формы полифонического изложения, широко применяются темброво-фактурные приёмы имитации звучания народных инструментов - горской гармоники, бубна, пастушьей свирели, струнных щипковых. Для "поисковой", новаторской тенденции позднего творчества композитора показательно сопоставление прелюдий до мажор (№ 1) и ре минор (№ 24). В основе их лежит одна и та же мелодия старинной даргинской лирической песни. Уже сам принцип ладового переосмысления народного мелоса как бы демонстрирует богатство возможностей фольклора с точки зрения технологической, но еще важнее образный контраст приподнятого светлого полнокровного аккордового звучания первой прелюдии и трагической последней с её национально самобытными квартово-секундовыми звучаниями и хрупкой графикой полифонического двухголосия (пр. 38 и 39).

К сожалению, рядом с прекрасными, вдохновенными страницами в цикле есть немало пьес, написанных "по инерции", лишенных яркости мысли. Тонкие находки соседствуют здесь с привычными гармоническими оборотами, ординарными фактурными приёмами и т. п. Обретение нового пути, новой стилиевой манеры, видимо, неизбежно должно было сопровождаться такими "переходными" сочинениями, в которых удаchi чередовались с полуудачами или прямыми промахами.

В начале 1960-х годов Гасанов создает ряд произведений, которые, на первый взгляд, могли показаться шагом назад, отходом с уже завоеванных позиций. Именно так можно, казалось бы, расценить обращение композитора к жанру инструмен-

тальной рапсодии. Дагестанская музыка уже обладала рядом симфонических произведений крупной формы, таких, как симфонические поэмы Дагирова и Кажлаева, концерты Гасанова, симфония С. Агабабова и др. Не был новым и жанр рапсодии: в 1961 году появилась Дагестанская рапсодия Ш. Чалаева, посвящённая Гасанову. Сам Гасанов уже пробовал свои силы в этом жанре, написав на рубеже 1940-х - 1950-х годов Рапсодию на лезгинские темы для трио народных инструментов.

Молодые музыканты всё настойчивее думают о создании национальной симфонии. Овладение этой сложнейшей инструментальной формой означало бы этапный сдвиг в развитии национального искусства. В 1964 году Чалаев заканчивает свою симфонию "Горы и люди" (в первой редакции).

Но одновременно с этим стремительным ростом художественной мысли увеличивался разрыв между композиторским творчеством и общим уровнем музыкального развития республики, её исполнительских сил и, как следствие, способностями восприятия, вкусовыми потребностями широких кругов слушателей. Это была серьезнейшая социально-культурная проблема, от которой зависела дальнейшая судьба национального профессионального искусства. Для композитора, всем своим творчеством создававшего основы музыкального профессионализма, это был вопрос о деле жизни. Однако подлаживание под низкопробные вкусы, равно как и путь эстрадной развлекательности, были для Гасанова неприемлемы. "Музыкальная пошлятина" было в его устах самым резким критическим эпитетом, с нескрываемой иронией говорил он о "модной" музыке. В симфонических сочинениях 1960-х годов он ищет пути приобщения народа к высокому, значительному по содержанию и эстетически совершенному искусству.

Две инструментальные рапсодии, основанные на подлинном фольклорном или тонко имитирующем фольклор тематизме, должны были, по его замыслу, служить этой цели. Вместе с тем, они не только не повторяют друг друга, но и решают новые, в сравнении, скажем, с его же концертами, творческие задачи. Рапсодия для фортепиано с оркестром была задумана как блестящая концертная пьеса на народные темы. Она развивает линию, намеченную в "Токкате", концертных этюдах, фантазии "По прочтении "Хочбара"". Совсем в ином стилевом ключе написана Рапсодия для альта с оркестром. И по своему лирическому характеру и по тонкой прозрачной фактуре это произведение тяготеет не к празднично-концертной сфере фортепианной рапсодии, а к камерности, к интимному миру фортепианных прелюдий и романсов композитора. По своим художественным качествам обе рапсодии, конечно, несравненно выше раннего опыта Гасанова в этом жанре: Рапсодия на лезгинские темы была, если можно так выразиться, лишь "юридическим", номинальным освоением нового жанра, а сочинения 1960-х годов - подлинным его овладением. При этом композитор вновь показывает диаметрально противоположные возможности истолкования жанра, идет по пути максимального разнообразия творческих решений.

Сочинением, венчающим поиски художника в пору зрелости, стали "Симфонические танцы". Замысел их был полемичен именно своей внешней традиционностью. "Я представляю сюиту по типу григовских, - писал он автору настоящей работы. - ... Широко цитирую мелодический материал из народной музыки, конечно, в свободной обработке"⁵⁸. Весь многолетний опыт творческого осмысления фольклора, всю любовь к культуре родного народа композитор вложил в эту партитуру. Пленительная

58 Письмо Г.А. Гасанова М.А. Якубову от 10 мая 1963 года. Подлинник в архиве автора настоящей работы.

красота мелоса, естественность развития, стройность форм, изящество фактуры и красочность инструментовки ставяя это сочинение в ряд самых популярных образцов национальной музыки. "Симфонические танцы" впервые прозвучали по радио в 1963 году и сразу же завоевали признание дагестанских любителей музыки. К сожалению, самому композитору не довелось услышать в живом оркестровом звучании ни это сочинение, ни инструментальные рапсодии, ни последние хоровые сюиты. Болезнь сердца, впервые резко проявившаяся в конце 1950-х годов, продолжала усиливаться. В письмах Гасанова почти постоянно встречаются упоминания о ней, как о главной помехе творческому труду. Между тем, в начале 1960-х годов он работает с еще большим, чем прежде, напряжением. Он задумывает новую редакцию балета "Карачач", радиовариант оперы "Хочбар", сообщает о работе над пьесами для гитары, о замыслах концертного марша, баллады "Араканы" для фортепиано с оркестром, балета "Хаджи-Мурат" по Л. Н. Толстому...

Определяющая роль Гасанова в создании основ национальной профессиональной музыки была в большой мере осознана и высоко оценена уже при жизни замечательного художника. Уже при жизни он был назван "основоположником дагестанской профессиональной музыки" [133], "национальной музыкальной школы" [114]. Его творческий труд и многогранная музыкально-общественная деятельность были отмечены почетными званиями и наградами. Г. А. Гасанов был единственным дагестанцем, дважды удостоенным Сталинской премии. Признание выдающихся заслуг Гасанова в строительстве музыкальной культуры Дагестана выразилось позднее в присвоении его имени музыкальному училищу в столице республики и музыкальной школе в Сулейман-Стальском районе, на родине предков компози-

тора. Уже много лет в Махачкале проводится конкурс имени Г. А. Гасанова, в котором участвуют юные музыканты (в том числе и юные композиторы). В 1980 году в республике было широко отмечено 80-летие со дня рождения "отца дагестанской музыки", как теперь называют здесь композитора⁵⁹. Юбилейные торжества прошли и в 2000 году в связи со 100-летием со дня рождения мастера. Имя Готфрида Гасанова ныне по праву занимает в общественном сознании почетное место в ряду таких корифеев духовной жизни Дагестана XX века, как Сулейман Стальский, Гамзат Цадаса, Муэддин Джемал, Хас-Булат Аскар-Сарыджа, Эффенди Капиев, Расул Гамзатов.

Подобные факты признания заслуг того или иного художника рассматриваются обычно в общественно-этическом и морально-психологическом (как стимуляция творческих усилий) аспектах. Однако с точки зрения типологии культурно-исторического процесса они представляются важными доказательствами *реального осуществления функций* рассматриваемой фигуры. Поскольку же каждая функция основоположника бинарна, то и признание его деятельности должно иметь две стороны: не только "в родном доме", но и "во внешнем мире".

О широком признании творчества Гасанова в нашей стране уже говорилось выше достаточно подробно. Напомним также о первых зарубежных оценках научно-фольклористской и композиторской деятельности дагестанского мастера с конца 1920-х до начала 1950-х годов. С конца 1950-х годов статьи о Гасанове появляются в ряде зарубежных энциклопедических изданий по музыке, его творчество рассматривается в различных трудах, посвящен-

59 В рамках этих юбилейных торжеств в Институте истории, языка и литературы им. Г. Цадасы Даг. ФАН СССР состоялась научная сессия, посвященная основоположникам национальной художественной культуры Дагестана (музыка, живопись, скульптура). Этой проблематике посвящен специальный сборник научных трудов [249]. К юбилею выпущена в свет монография о композиторе [1, 39].

ных советской музыкальной культуре. Так, отдельные статьи о Гасанове помещены во втором томе французской "Музыкальной энциклопедии", вышедшем в Париже в 1959 году [150], в "Микро-энциклопедии советской музыки" [154] Вацлава Кучеры (Прага, 1962), где Гасанов назван основоположником (zakladatel) дагестанской симфонической и оперной музыки, в двухтомном "Музыкальном словаре" [155; 156] Хорста Зегера (Лейпциг, 1966) и других изданиях. Заметное место композиторскому наследию Гасанова - "опытного маэстро и автора многих произведений" [152] - уделено в двухтомной "Истории советской музыки" [153] известного итальянского ученого Винченцо Джибелли и в его обширном труде "Современные композиторы в СССР" [152], являющемся, по существу, третьим томом вышеназванной "Истории". "Основоположником профессионального композиторского творчества в Дагестане" называет Гасанова Ханнелоре Герлах, автор многих работ о советской музыке, в изданной в 1977 году в Берлине книге "О музыкальном творчестве в Советском Союзе" [151] и т. д.

Непреодолимая художественная ценность лучших сочинений Гасанова, историческое значение его творческого наследия (включая и плоды всей его многогранной деятельности) подтверждаются дальнейшим общим ходом развития дагестанской музыки. Его произведения представлены в репертуаре дагестанских исполнительских коллективов и солистов, используются в педагогической работе, входят в программы музыкальных училищ и консерваторий. Этим, однако, не исчерпывается затрагиваемая проблема.

Основоположническая суть его миссии наглядно раскрывается в плодотворном воздействии его наследия, его идей на нашу современность, в живом движении созданных им традиций, в определяющей роли для сегодняшней культуры Дагестана тех тен-

дений, которые откристаллизовались именно в деятельности Гасанова. Здесь следует назвать не только такие общие черты, как глубокая содержательность творчества, его реалистическая направленность, высокий профессионализм и народно-национальная почвенность, наконец, подлинный демократизм всей культуры, включая исполнительство, образование и воспитание. Преемственная связь современной музыкальной культуры Дагестана с наследием основоположника может быть прослежена и в более конкретном плане, в более специальных, специфических для данного случая аспектах, на всех основных уровнях: от общих принципов музыкально-культурного строительства до отдельных жанров, элементов музыкального языка и т. п.

Как показано выше, важнейшей чертой всей творческой деятельности Гасанова как основоположника профессиональной музыкальной культуры в многонациональном Дагестане была установка на создание единой культуры, синтезирующей характерные качества локальных культур народностей республики, объединяющей в общедагестанском русле все основные институты музыкальной жизни и явления музыкального творчества. Эта глубоко прогрессивная установка остаётся магистральной и поныне: как общедагестанские (а не локальные, скажем, аварские, даргинские, кумыкские и т. д.) существуют все профессиональные исполнительские коллективы, специальные учебные заведения, музыкально-общественные организации (Союз композиторов Дагестана, музыкальное общество и др.), во всех музыкальных школах республики, независимо от этногеографической принадлежности, используются произведения дагестанских композиторов разных национальностей и т. д. Общедагестанская ориентация остаётся преобладающей и в творчестве дагестанских композиторов наших дней.

Параллельно сохраняет важное значение, а в отдельных областях свою господствующую роль развитие локальных национальных стилей, исполнительства и т. д. Эта тенденция к самостоятельному существованию локальных культур параллельно с единой общедагестанской также проявлялась в творчестве Гасанова, о чем неоднократно говорилось выше, например, в связи с его музыкальными комедиями, "Три кумыкскими песнями", "Лезгинской рапсодией", Вариациями на даргинскую тему и другими сочинениями. Самостоятельное развитие локальной стилистики проявляется, например, в таких произведениях, как "Лезгинская сюита" С. Агабабова, "Андийский танец" Н. Дагирова и его фортепианная фантазия "Харс" на тему горско-еврейского народного танца, "Три даргинских этюда" С. Керимова, "Лакские песни" Ш. Чалаева, "Рутульские напевы" М. Гусейнова. Локально-национальные стили плодотворно развиваются в сфере художественной самодеятельности. Они являются определяющими в жанре песни на языках народов Дагестана. В этой же области существует локально-национальная дифференциация исполнителей-певцов, певческих ма-нер и т.п.

Вместе с тем, в крупных вокальных, вокально-симфонических и иных жанрах, связанных со словом (опера, оперетта) ведущей тенденцией остается создание произведений на русском языке. Эта линия также имеет свои истоки в творчестве Гасанова.

Сформировавшаяся в искусстве композитора-основоположника установка на общедагестанские литературно-поэтические темы, образы, сюжеты в полной мере сохраняет силу в музыкально-сценических, программных, крупных хоровых сочинениях последующих поколений авторов. Достаточно напомнить балет "Горянка" Кажлаева и оперу "Горцы" Чалаева, программные симфонические поэмы

Дагирова, ораторию К. Шамасова "Героям безвестия", его же хоровой цикл, "Песни маленьких горцев".

В творчестве Гасанова ясно обозначились основные жанровые области, перспективные для национальной профессиональной музыки в современных конкретных исторических условиях. Анализ продукции дагестанских композиторов за десятилетия после смерти Гасанова в этом аспекте показывает, что плодотворно развиваются главным образом те жанровые сферы и даже конкретные разновидности жанров и форм, которые получили начало в опытах Гасанова: таковы опера, балет, музыкальная комедия, кантата, инструментальный концерт, романс, хоровая, фортепианная музыка. И наоборот, неразвитость, медленное, заторможенное продвижение очевидно в тех жанровых областях, в которых он не работал или работал мало и сравнительно менее удачно: например, соната, симфония, квартет (и другие виды инструментальных ансамблей), самостоятельные полифонические формы, музыка для ряда отдельных инструментов (скажем, таких, как орган, арфа, духовые, альт, контрабас), ансамблевые вокальные формы (дуэты, трио).

В сложной музыкально-художественной ситуации конца XX - начала XXI веков сохраняют актуальность и завещанные композитором-основоположником принципы освоения традиций в первую очередь русского классического искусства и достижений отечественной музыки, активного творческого отношения к богатствам фольклора, свободного использования различных форм связи профессиональной музыки с народной. Свою жизнеспособность доказало научно-фольклористское наследие Гасанова: его записи остаются ценным источником для познания национального духа, многие его идеи не утрачивают научной глубины и практической злободневности.

Плодотворное воздействие творчества Гасанова на последующие поколения композиторов Дагестана в отдельных конкретных жанрах, в области тематизма, музыкальной драматургии, в различных элементах музыкального языка многократно отмечалось выше при рассмотрении его сочинений. Подробнее аналитическое изложение всех этих вопросов вылилось бы в обширную самостоятельную работу о жизни традиции Гасанова в наши дни, о "школе Гасанова" в музыкальной культуре Дагестана.

Понятно, что усвоением и развитием традиций Гасанова не ограничивается всё многообразие процессов музыкальной культуры Дагестана сегодня. В музыкальной жизни республики, в творчестве композиторов разных поколений возникают и новые тенденции, подчас противоположные некоторым характерным устремлениям основоположника: например, повышенный интерес к специфическим историческим пластам, жанрам, образцам, особенностям фольклора, к локальным национальным стилям и т. д. Появление таких тенденций совершенно естественно и закономерно на новом историческом этапе движения профессиональной культуры, *основы* которой в целом *уже сложились*.

Жизнеспособность творческого наследия художника, плодоносная сила заложенных им традиций представляется хронологически последней и семантически итоговой чертой в типологии основоположника национальной профессиональной музыкальной (или театрально-драматической, хореографической, изобразительной и т. п.) культуры.

Заключение

Мы рассматривали многогранную творческую и музыкально-общественную деятельность Г. А. Гасанова как основоположника дагестанской профессиональной музыкальной культуры и на этом конкретном материале пытались установить определяющие черты такой исторической фигуры, наметить хотя бы в предварительном порядке основные контуры этой типологической модели.

В подобном методологическом подходе можно усмотреть некое логическое противоречие: не зная, что такое основоположник, мы рассматриваем избранный объект именно в этом качестве и на основе этого рассмотрения устанавливаем искомую типологию.

В действительности, однако, это противоречие отражает обычный путь становления научного знания от выдвижения первоначальных априорных (строго говоря, гипотетических) положений к их проверке на практике, в нашем случае - на конкретном материале художественной практики, на материале истории музыки, - и к выработке более точных, развитых и развёрнутых, обобщённых понятий.

Мы видели, что сложная, многосоставная природа музыкальной культуры обуславливает *полифункциональный характер* деятельности основоположника, а специфика его исторической задачи вызывает диалектическую двойственность, двусторонность ориентации всех его деяний, которую мы определили как *биполярность функций*. Выше была по возможности детально прослежена реализация этих двух важнейших типологических характеристик

(полифункциональность и биполярность) в деятельности Г. А. Гасанова в таких фундаментальных областях музыкальной культуры, как:

- образование, воспитание и просвещение;
- новые формы музыкальной жизни и профессионального исполнительства;
- фольклористика;
- музыкознание и музыкальная критика;
- музыкально-издательское и нотопечатное дело;
- наконец, национальное композиторское творчество.

На этом обширном поприще строительства основ национальной музыкальной культуры нового типа Гасанов выступает как организатор, создатель, руководитель различных учреждений и коллективов, педагог широкого профиля, исполнитель (пианист-солист, ансамблист, аккомпаниатор, дирижер), просветитель и пропагандист, фольклорист (собираатель, публикатор, исследователь), редактор и издатель, музыкальный критик и ученый, как композитор, создавший первые профессионально зрелые, художественно яркие образцы национального искусства во многих важнейших классических жанрах.

К сказанному можно теперь добавить, что для основоположника характерна особая *концентрированность* проявлений разных форм его деятельности в осуществлении каждой из его важнейших функций. Так, скажем, в области музыкального образования Гасанов проявляет себя не только как создатель и руководитель музыкального училища, но и как педагог (по фортепиано и всему циклу музыкально-теоретических дисциплин: теория музыки, сольфеджио, гармония, анализ музыкальных произведений, музыкальная литература и т. п.), как композитор - автор педагогических сочинений, как издатель и редактор учебных пособий, как автор оригинальных методико-педагогических идей и т. д. Подобным же образом каждая из форм деятельности ос-

новоположника отличается особой интенсивностью, полнотой и *многосторонностью* проявлений, что обусловлено полифункциональностью этой фигуры: как композитор, например, он проявляется и в сфере музыкального воспитания (создание учебного репертуара), и в области педагогики (подготовка композиторских кадров), и в музыкально-общественной деятельности (организация и руководство Союзом композиторов), и как исполнитель собственных сочинений и т. д.

Анализ творческого пути и художественного наследия Г. А. Гасанова позволяет поставить ещё одну важную и в историко-монографическом и в типологическом аспектах проблему: проблему *исчерпанности функций* основоположника. С точки зрения конкретно-монографического исследования это вопрос о том, какие творческие и культурно-исторические задачи сумел (а какие - не сумел) решить этот деятель дагестанского музыкального искусства. С точки зрения типологии проблема перерастает в более сложный в теоретико-методологическом плане вопрос о критериях достаточности признаков описываемой модели. Сложность его связана прежде всего с неразработанностью типологического понятия "музыкальная культура" и соответствующего субпонятия "основы музыкальной культуры".

К середине 1960-х годов, когда прервалась жизнь Гасанова, существование дагестанской профессиональной музыкальной культуры было очевидным и непреложным фактом. Это и позволяет, опираясь на анализ его деятельности, его реального вклада, говорить о том, что именно ему принадлежит непреходящая историческая заслуга создания важнейших основ национального музыкального профессионализма. Вместе с тем, как было показано выше, ряд задач этого строительства остается нерешённым и по сей день. Таковы, например, в области профессио-

нального музыкального образования - создание консерватории, оперной студии и очагов детского профессионального обучения (школа-десятилетка с интернатом для учащихся-горцев всех народностей Дагестана, детская хоровая капелла и т. п.), создание соответствующих учебников и учебных пособий; в области исполнительства - национального, концертного хорового коллектива академического типа (капелла) и локально-национальных хоров стабильных камерных ансамблей (квартет); в области фольклористики - научной и материальной базы и профессиональных кадров для собирания, изучения и пропаганды богатейшего многонационального музыкального фольклора; в области музыкально-издательской - организация нотного набора, периодических музыкальных изданий и т. п. Можно указать и на неполноту решения собственно творческих, композиторских задач, свидетельствующую о незавершённости процесса становления национальной музыки. В таких сложных жанрах, как, например, симфония, квартет, соната, самостоятельные полифонические формы, дагестанская музыка обладает сегодня в лучшем случае лишь отдельными, пусть даже яркими и значительными произведениями, но говорить о существовании, скажем, дагестанской инструментальной сонаты, как сформировавшегося жанра нашего искусства, пока явно преждевременно. Решение всех этих задач означало бы завершение строительства основ национальной профессиональной культуры и, следовательно, исчерпание определяющих функций основоположника. Мы видели, что все они были осознаны Гасановым, он разрабатывал конкретные планы их реализации, и в этом также заключена его немалая заслуга, однако осуществить их ему не удалось. Опыт многонациональной отечественной музыки показывает, что выполнение всех этих задач требует достаточно длительного време-

ни и нередко является в результате целенаправленных усилий не одного, а нескольких или многих деятелей.

Указанное наблюдение побуждает задуматься о проблемах *общего и особенного* в типологии основоположника. Появление этой исторической фигуры связано, как известно, с потребностями ускоренного развития. Общая динамика социально-исторического процесса и, в частности, темп ускоренного культурного развития, национально-культурные условия и традиции и, следовательно, дистанция между исходным и желаемым уровнями, - вот, пожалуй, наиболее важные общие факторы, определяющие те или иные особенности типологии интересующего нас явления. Чем стремительнее протекает процесс создания нового, и чем больше разрыв между имеющимся и искомым, тем вероятнее появление этой фигуры, как бы совмещающей в одном лице нескольких исторических деятелей. И наоборот: при вялом, замедленном темпе становления новых форм художественного профессионализма может сложиться такая историческая картина, в которой выделить фигуру основоположника затруднительно не только относительно данного вида искусства в целом, но даже в его отдельных важных областях.

Своеобразие местных условий, наличие благоприятных историко-культурных предпосылок (скажем, более или менее развитой концертной жизни, значительного числа образованных музыкантов-профессионалов и т. п.) может существенно влиять на процесс формирования основ национальной музыкальной культуры и, в частности, способствовать *разделению функций* основоположника. Так, основоположником осетинской музыкальной фольклористики является Б. А. Галаев, в то время как его скромные композиторские опыты не сыграли заметной роли в становлении зрелого национального

профессионализма в области творчества. В силу специфических условий формирования армянской музыкальной культуры основоположниками профессионального композиторского творчества стали два выдающихся художника: Комитас и Спендиаров, однако ни тот, ни другой не были основоположниками профессионального музыкального образования в Армении и т. д. Подробное рассмотрение соотношения общего и особенного в типологии основоположника национальной профессиональной музыкальной культуры невозможно в рамках настоящей работы, базирующейся на материале творческого наследия лишь одного художника.

Отметим всё же, что наиболее характерным явлением такого "разделения труда", чаще всего привлекающим внимание исследователей, оказывается *композитор*-основоположник. Как показано выше, творчество Гасанова, избранное нами в качестве типологической модели, позволяет весьма широко и полно продемонстрировать определяющие черты этой функции.

Основоположник профессионального композиторского творчества выполняет общенациональную культурно-историческую задачу, и этим предопределяется демократический, общенародный характер его деятельности. Он реалистически отражает в своем искусстве широкий круг явлений национальной действительности. Значительность идей, богатство тем и образов закономерно связывается у него с жанровым разнообразием, с освоением ряда важнейших жанровых областей мирового искусства. Широта народно-национальных истоков сочетается у композитора-основоположника с особыми принципами отбора фольклорных элементов, с учетом их национальной достоверности и общезначимости.

В принципах обработки фольклора, соединения народно-национальных элементов с классическими средствами выразительности, приёмами развития и т.

п. для основоположника характерна, как указывалось выше, поисковая тенденция к максимальному многообразию осваиваемых исторических, национальных, индивидуальных стилей мирового искусства.

Ей противостоит не менее важная тенденция к отбору и ограничению инородных элементов. Общим для обеих тенденций мерилom оказывается близость заимствуемых средств национальной культуры, степень их совместимости (или несовместимости).

Другой объединяющей эти противоположные устремления закономерностью представляется типичная для молодых, становящихся культур преимущественная ориентация на исторически отстоявшиеся, доказавшие свою жизнеспособность классические стили, а не на новейшие, экспериментальные, окончательно не откристилизовавшиеся художественные явления. В наследии Гасанова наглядно выражена также тенденция к максимальному многообразию решения однотипных художественных задач и возрастающая роль этой тенденции в ходе эволюции творчества.

Признание творчества дагестанского мастера, высокая оценка всей его деятельности не только в республике, но и далеко за её пределами - яркое доказательство гармоничной соотнесенности его наследия с потребностями национальной культуры и с критериями культуры мировой. Проверенная уже десятилетиями жизнеспособность музыки Гасанова и непрекращающееся оплодотворяющее воздействие его традиций на магистральные пути развития дагестанского искусства служат свидетельством реального осуществления исторических задач основоположника профессиональной художественной культуры.

Ценность наследия Гасанова в качестве объекта типологического исследования и типологической модели связана также с возможностью демонстрации специфических черт деятельности основопо-

ложника, объясняющихся своеобразием конкретных культурно-исторических условий и вытекающих из них задач, в нашем случае, в частности, с многонациональной природой музыкальной культуры Дагестана. Ценность найденных Гасановым решений (строительство единой общенациональной культуры, создание общедагестанского стиля, при параллельном развитии отдельных локальных национальных форм культуры, творческих течений и т. п.) станет особенно ясной, если указать, что описанная специфичность не имеет уникального, единичного характера.

С аналогичным кругом трудностей творческого и практического порядка сталкивались, например, Д. Аракишвили и З. Палиашвили, основоположники профессионального композиторского творчества в Грузии, где бытует более десяти самостоятельных, резко несходных народно-музыкальных "диалектов". Актуальность этих проблем и решений, думается, не раз еще будет ощущаться в многонациональных странах и регионах мира.

Но при всём труднопредсказуемом многообразии процессов становления музыкального профессионализма нового типа у разных народов, при всех неизбежных отличиях и особенностях отдельных конкретных путей движения, форм и типов решения художественных и социально-культурных задач, два определяющих признака типологии основоположника остаются, на наш взгляд, постоянными. Это полифункциональность как следствие сложной многосоставной природы музыкальной культуры, и биполярность всей деятельности основоположника, конечная суть которой - в гармонической сближении культур, в приобщении своего народа к высотам мирового искусства и, вместе с тем, в превращении художественных ценностей своей родины в часть единой духовной сокровищницы человечества.

Источники

I. Архивные и музейные фонды

1. Центральный государственный архив Дагестанской АССР (ЦГА ДАССР). Фонд 716-р.
2. Архив Дагестанского Обкома КПСС. Фонд 1, опись 22.
3. Рукописный фонд ИИЯЛ Дагестанского филиала АН СССР.
4. Личный фонд Г. А. Гасанова в Государственном объединенном историко-архитектурном музее Дагестанской АССР.
5. Архив Г. А. Гасанова, хранящийся в семье композитора.
6. Личный архив автора настоящей работы.

II. Литература о жизни и творчестве Г. А. Гасанова*

А. На русском языке

7. Абакаров М. Музыкальная миссия. - ДП, 1963, 25 янв.
8. Абакарова В. Светлый талант. - ДП, 1970, 2 мая.
9. Абдулгамидова Н. Достойны этого имени. - ДП, 1970, 29 мая.
10. Абдуллаев М. Прослушивание новых произведений. - ДП, 1958, 15 июля.
11. Агабабов С. Г. А. Гасанов. - В кн.: Агабабов С. Деятели музыкального искусства Дагестана. - Махачкала, 1960, с. 52-67.
12. Агаев А., Амаев М., Астратянц Ф. и др. Праздник дагестанского искусства и литературы. - ДП, 1960, 20 апр.
13. Александрова К. Искусство дагестанского народа. - Огонек, 1950, № 51, с. 26.
14. Алексеров К. Главное - творить для народа. - ДП, 1980, 29 мая.
15. Аликберов Г. Вечера дагестанской поэзии в Москве. - ДП, 1950, 26 окт.
16. Алов П. Музыка советского Дагестана. - Сов. искусство, 1950, 4 нояб.
17. Афанасьев Л. На верном пути: Некоторые вопросы разви-

* Принятые сокращения: ДП - газета "Дагестанская правда"; МЖ - журнал "Музыкальная жизнь"; СМ - журнал "Советская музыка".

- тия музыкального искусства в Дагестане. - ДП, 1956, 4 марта.
18. Афанасьев Л. Дагестан. - СМ, 1956, № 4, с. 112-113.
19. Багамадова А. Мой учитель. - ДП, 1980, 29 мая.
20. Бергельсон С. Творческий отчет композитора Г. А. Гасанова. - ДП, 1948, 26 сент.
21. Бюллетень Дагестанского музея.- Махачкала, 1926, январь, № 2.
22. Бялик М. Мой маленький Дагестан и мой огромный мир. - СМ, 1969, № 6, с. 10-14.
23. Варшавский И. Композитор Г.А. Гасанов. - Большевицкая смена, Махачкала, 1951, 31 марта.
24. Васильев В. 24 прелюдии Гасанова. - ДП, 1964, 2 февр.
25. Ваш долг, мастера искусств! - ДП, 1958, 1 февр.
26. Вечер дагестанской поэзии в Москве. - Правда, 1950, 21 окт.
27. Викторov Ю. Полезный вклад. - СМ, 1981, № 9, с. 113-114.
28. Виноградов В. "100 дагестанских народных песен". - СМ, 1949, № 7, с. 109-110.
29. Виноградов В. Народную песню издавать лучше и больше. - СМ, 1951, № 1, с. 92-95.
30. Виноградов В., Иконников А. О творчестве композиторов союзных республик. - Советское искусство, 1948, 11 дек.
31. Вольман Б. Второй концерт Г. Гасанова. - СМ, 1959, № 7, с. 58-59.
32. Второй пленум правления Союза советских композиторов СССР. - СМ, 1949, № 1, с. 21-22.
33. ГЛ. У композиторов Северного Кавказа. - СМ, 1959, № 7, с. 204-205.
34. Гамзатов Р. Мой Дагестан.- М., 1972. - 424 с.
35. Гасанов Готфрид Алиевич. - В кн.: Советские композиторы: Краткий биографический справочник/ Сост.Бернандт Г. и Должанский А. - М., 1957, с. 135-136.
36. Гасанов Готфрид Алиевич. - В кн.: Советские композиторы - лауреаты Сталинской премии: Справочник/ Сост. Бернандт Г. - М., 1952, с 36-37.
- 36а. Гасанов Готфрид Алиевич. - В кн.: Советские композиторы - лауреаты Сталинских премий/ Авт.-сост. Богданов-Березовский В., Никитина Е. - Л., 1954, с. 104

37. Глаголь С. Песни и пляски народов Дагестана. - В кн.: Дагестанский альманах/ Сост. Р. М. Фатуев. - Пятигорск, 1937, с. 134-140.
38. Говоров С. Композитор Гасанов - лауреат Сталинской премии. - ДП, 1949, 12 апр.
39. Говоров С. Кумыкский театр. - Махачкала, 1955. - 127 с.
40. Говоров С. Лауреат Сталинской премии композитор Г. А. Гасанов. - Махачкала, 1949. - 19 с.
41. Говоров С. Поднять уровень музыкальной культуры в республике. - ДП, 1954, 5 нояб.
42. Гончаров А. Хорошее настроение. - Сов. Культура, 1960, 12 апр.
43. Гордость дагестанского искусства: К 80-летию со дня рождения Г. А. Гасанова. - ДП, 1980, 29 мая.
44. Дагестанская народная музыка в Москве. - Красный Дагестан, 1927, 10 нояб.
45. Дагестанцы - лауреаты Сталинских премий: Рек. указ. лит./ Сост. В. Канарш. - Махачкала, 1952, с. 21-22.
46. Далгат Д. О перспективах художественного народного творчества Дагестана. - Соц. строительство Дагестана. 1931, № 1-2, с. 115-118.
47. Детский балет "Карачач". - ДП, 1946, 27 янв.
48. Дымов М. Концерт-лекция. - Красный Дагестан, 1923, 6 июля.
49. Е. Н. Вечера Дагестанской музыки. - СМ, 1950, № 12, с. 54-55.
50. За музыку высоких чувств. - ДП, 1963, 14 марта.
51. Закончилась неделя дагестанской поэзии. - Правда, 1950, 28 окт.
52. Измайлова. Б., Канарш В. Искусство Дагестана. Рек. указ. лит. - Махачкала, 1961. - 54 с.
53. Иконников А. Г. Гасанов и его фортепианный концерт. - СМ, 1949, № 5, с. 39-42.
54. К расцвету советской музыки! - Лит. газ., 1949, 8 янв.
55. Канарш М. Лауреат Сталинской премии композитор Г. А. Гасанов: Рек. указ. лит. - Махачкала, 1952. - 12 с.
56. Касаткин В. Мне нравится дагестанская музыка. - Комсомолец Дагестана, 1959, 5 июня.

57. Керимов С. Дагестанская АССР. - В кн.: музыкальная культура автономных республик РСФСР. - М., 1957, с. 105-124.
58. Керимов С. Обязательность и чуткость. - ДП, 1980, 29 мая.
59. Керимов С. О хоровой музыке. - ДП, 1959, 23 июня.
60. Керимов С. Почаще такие концерты. - ДП, 1955, 23 дек.
61. Концерт народной дагестанской музыки. - Красный Дагестан, 1927, 25 дек.
- 61а Концерты-лекции в Дагестане. - СМ, 1953, № 8. с. 104.
62. Коркмасова М. Некоторые проблемы фольклорных истоков творчества Г.А. Гасанова. - В кн.: Становление профессионального искусства Дагестана. - Махачкала, 1982, с. 29-38.
63. Кормушкина Г. Любовь зажигает огонь. - Театральная жизнь, 1960, № 11.
64. Кремлев Ю. Талант и мастерство. - ДП, 1959, 3 июня.
65. Кривоносов В. Музыкальное творчество кумыков. - СМ, 1938, № 8, с. 33-40.
66. Кухарский З. Музыка для народа. - Лит. газ., 1949, 16 апр.
67. Магомедова З. 30 лет музыкального училища. - ДП, 1956, 1 апр.
68. Магомедова З. Искусство требует искусства. - ДП, 1960, 25 мая.
69. Мартынов И. Музыка и современность. - Сов. культура, 1961, 5 янв.
70. Мизрахи Р. Дорогой и близкий. - ДП, 1980, 29 мая.
71. "Молодой композитор Г.А. Гасанов..." - Газета "Музыка", Москва, 1937, 16 сент.
72. Новые успехи советской музыки. - СМ, 1949, № 4, с 4-5.
73. Песни Дагестана. - ДП, 1962, 3 авг.
74. Петрова К. Песни и танцы Дагестана. - МЖ, 1960, № 9, с. 19.
75. Пленум правления Союза композиторов СССР. - Правда, 1948, 28 дек.
76. Плоткин М. О создании дагестанской национальной оперы. - ДП, 1941, 12 апр.
77. Поляновский Г. Музыка Дагестана. - СМ, 1960, № 6, с. 138-140.
78. Проскурин П. К новым творческим успехам. - Комсомолец Дагестана, 1940, 24 марта.

79. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. - М., 1963, с. 168.
80. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. - Л., 1967, с. 164-166.
81. Разговор собратьев по искусству. - ДП, 1959, 3 июня.
82. Рустамов Г. Контуры будущего театра. - ДП, 1959, 3 июня.
83. Саблина М. "Под деревом". - Сов. Россия, 1960, 12 апр.
84. Сергеева К. Памяти композитора Г. А. Гасанова. - ДП, 1966, 31 мая.
85. Славный сын Дагестана. - Сов. искусство, 1947, 7 февр.
86. Смотри творчества композиторов Дагестана. - ДП, 1963, 10 марта.
87. Сперанский В. На волшебных крыльях. - ДП, 1963, 10 марта.
88. Творческая конференция композиторов национальных республик Северного Кавказа. - Соц. Осетия, 1948, 27 нояб.
89. Творческая конференция композиторов автономных национальных республик Северного Кавказа. - Соц. Осетия, 1948, 1 дек.
90. Темирханов Г. К итогам работы творческой конференции композиторов Северного Кавказа. - ДП, 1948, 10 дек.
91. Темирханов Г. Расцвет искусства народов Дагестана. - ДП, 1950, 11 нояб.
92. Т-ий. Музыкальное образование в Дагестане. - Красный Дагестан, 1927, 14 нояб.
93. Т-ий. Октябрьский концерт в музтехникуме. - Красный Дагестан, 1927, 17 нояб.
94. Трунов Д. "Хочбар": Работа над первой дагестанской оперой. - ДП, 1937, 8 янв.
95. Т-ский. Концерт народной дагестанской музыки. - Красный Дагестан, 1927, 5 дек.
96. Умаханов М.-С. Чистый родник: К 80-летию со дня рождения Готфрида Гасанова. - ДП, 1980, 3 июня.
97. Успехи реалистического искусства. - СМ, 1951, № 4, с. 3.
98. Фере В. Композиторы Северного Кавказа. - МЖ, 1959, № 11, с. 5-6.
99. Фиш Э. День памяти. - ДП, 1980, 29 мая.

100. Фиш Э. ... И чувства добрые будил. - ДП, 1980, 3 июня.
101. Хавпачев Х. На правильном пути. - ДП, 1959, 3 июня.
102. Ханукаев Х. Дважды лауреат Сталинской премии композитор Г. А. Гасанов. - ДП, 1951, 30 марта.
103. Хизроева З. Расцвет культуры народов Дагестана. - В кн.: Советскому Дагестану 50 лет. - Махачкала, 1971, с. 159.
104. Хренников Т. К новому подъему советской музыки. - Большевик, 1951, № 3, с. 27-35.
105. Хренников Т. Советская музыка на новом этапе. - Правда, 1949, 4 янв.
106. Хренников Т. Заключительное слово [на Втором пленуме Союза советских композиторов СССР]. - СМ, 1949, № 1, с. 55.
107. Хренников Т. Творчество композиторов и музыковедов после постановления ЦК ВКП(б) об опере "Великая дружба", - СМ, 1949, № 1, с. 30.
108. Хроника. - СМ, 1940, № 11, с. 95.
109. Цуккерман В. Новые инструментальные концерты. - В кн.: Советская музыка на подъеме. - М.; Л., 1950, с. 253-277.
110. Чалаев Ш. Композитор, педагог, просветитель. - ДП, 1980, 29 мая.
111. Чалаев Ш. О Г. А. Гасанове. - СМ, 1977, № 12, с. 68-69.
112. Чалаев. Ш. Святое имя - учитель. - Сов. Дагестан, 1980, № 3, с. 54-55.
113. Чиквиладзе С. Через тридцать лет. - ДП, 1975, 15 янв.
114. Чулаки М. [Выступление на обсуждении творчества композиторов Дагестана]. - В кн.: Искусство и литература Дагестана. - Махачкала, 1963, с. 126.
115. Чулаки М. За расцвет нашей музыки. - Культура и жизнь, 1949, 10 апр.
116. Чулаки М. Но вечере симфонической музыки. - Правда, 1960, 18 апр.
117. Шавердян Г., Фахми Ф. На концертах дагестанской декады. - МЖ, 1969, № 9, с. 18.
118. Шехонина И. Жизнерадостно, солнечно. - Сов. культура, 1960, 16 апр.
119. Шостакович Д. Правдиво отражать нашу современ-

ность. - СМ, 1961, № 7, с. 3-15.

120. Шостакович Д. Творить ярко, увлекательно, вдохновенно. - Сов. культура, 1961, 13 мая.

121. Шостакович Д., Виноградов В. Проблемы симфонизма в братских республиках. - МС, 1956, № 12, с. 3-9.

122. Эльдарова Р. Документ огромной важности. - ДП, 1958, 25 июня.

123. Эльяш Н. Окрыленная и радостная. - Сов. культура, 1960, 16 апр.

124. Яковлев М. Посланцы Страны гор. - МЖ, 1960, № 8, с. 3-4.

125. Якубов М. Гасанов Готфрид Алиевич. - Музыкальная энциклопедия. - М., 1973, т. 1, стб. 935-936.

126. Якубов М. Дагестанская АССР. - В кн.: История музыки народов СССР / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. - М., 1973, т. IV, с. 421-434.

127. Якубов М. дагестанская АССР. - В кн.: История музыки народов СССР / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. - М., 1974, т. V, с. 494-508.

128. Якубов М. [Музыкальная культура ДАССР в 1941-1945 годы] - В кн.: История музыки народов СССР / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. - М., 1972, т. III, с. 298-301.

129. Якубов М. Дебют пианиста Гасанова. - СМ, 1968, № 5, с. 25-26.

130. Якубов М. Драгоценное, живое наследие: К 80-летию со дня рождения Г.А. Гасанова. - Сов. Дагестан, 1980, № 3, с. 49-53.

131. Якубов М. Заметки о развитии дагестанской музыки. - В кн.: Искусство Дагестана. - Махачкала, 1965, с. 41-59.

132. Якубов М. Значение наследия Г.А. Гасанова для становления национальной профессиональной музыкальной культуры. - В кн.: Становление профессионального искусства Дагестана / Сост. и отв. ред. М. Якубов. - Махачкала, 1982, с.17-28.

133. Якубов М. ...Из почвы народной: К 60-летию со дня рождения композитора Г.А. Гасанова. - ДП, 1960, 13 мая.

133а Якубов М. Композитор Гасанов: Нужен ли он нам сего-

- дня? - Журнал "Бизнес-успех", 2009, № 1 (15) апрель, с. 30-33.
134. Якубов М. Композиторы Дагестана. - СМ, 1963, № 12, с.17-21.
135. Якубов М. Молодость национального искусства. - МЖ, 1971, № 5, с. 3-4.
136. Якубов М. Музыка Дагестанской Автономной Советской Социалистической Республики. - В кн.: Социалистическая музыкальная культура: Традиции. Проблемы. Перспективы. - М., 1974, с.262-293. То же на нем. яз. - Берлин, 1976.
137. Якубов М. Музыкальный Дагестан. - СМ, 1959, № 1, с. 151-153.
138. Якубов М. Опера Г. А. Гасанова "Хочбар". - В кн.: Дагестанское искусствознание: Тематический сборник научных сообщений / Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, 1976, с. 63-91.
139. Якубов М. Отец дагестанской музыки: Очерк жизни и творчества Г.А. Гасанова. - Махачкала, 1980. 164 с.
140. Якубов М. Очерки истории дагестанской советской музыки: Т.1: 1917-1945. - Махачкала, 1974. 188 с.
141. [Якубов М.] Памяти ушедших: Г.А. Гасанов. - СМ, 1965, № 9,
142. [Якубов М.] Письма С. Агабабова Г. Гасанову. - В кн.: Якубов М. Сергей Агабатов: Очерк жизни и творчества. - М., 1966, с.121-147. Публикация и комментарии.
143. Якубов М. Письмо из Дагестана. - МЖ, 1958, № 10, с.8.
144. Якубов М. [Предисловие]. - В кн.: Гасанов Г. Двадцать четыре прелюдии для фортепиано. - М., 1980, с.2.
145. Якубов М. [Предисловие]. - В кн.: Гасанов Г. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром. Переложение автора для двух фортепиано. - М., 1960, с.2: То же на англ.яз. с.2.
146. Якубов М. Рождение дагестанской оперы: "Хочбар" Г.А. Гасанова. - В кн.: Музыка России. - М., 1975, вып.1, с.269-310.
147. Якубов М. Творчество композиторов Дагестана. - Махачкала, 1961, с. 5-25.
148. Якубов М. У композиторов Северного Кавказа. - СМ, 1966, № 3, с.108-116.
149. Ярустовский Б., Нестьев И. Советская музыка на новых путях. - Культура и жизнь, 1948, 20 дек.

Б. На других языках

150. Encyclopédie de la musique /dir. F. Michel, F. Lesure et V. Fédorov. V.1-3.- Paris: Ed. Fasquelle, 1958-1961. V.2, 1959, p. 230.

151. Gerlach Hannelore. Zum Musikschaffen in der Sowjetunion: (1960-1976).-Berlin, 1977, S. 35.

152. Gibelli Vincezo. Musicisti di oggi nell'U.R.S.S.- Milano, 1972, p. 297:

153. Gibelli Vincezo. Storia delle musica sovietica: Compositori e composizioni della Russia europea e asiatica./ Centro studi per i popoli extra-europea dell'università di Pavia.- Pavia, 1964-1965, V. 1-2. V. 2, p. 269.

154. Kučera Vaclav. Talent, mistrovství, světový názor.- Praha, 1962, Mikroencyklopedie sovětské hudby, s. 103-241.

155. Seeger H. Musiklexikon.- Leipzig, 1966, Bd. I, S. 312.

156. Seeger H. Musiklexikon: Personen.- Leipzig, 1981, S. 264-265.

III. Статьи, заметки, выступления, музыкально-фольклористские труды Г. А. Гасанова

157. Дагестанский Государственный музыкальный техникум. - "Комуз", Махачкала, 1926, № 1, с.2-4.

158. Мотивы дагестанского танца: 12 лезгинок, исполняемых зурнами. - Махачкала, 1927.- 16 с. (Совместно с М. Джемаловым).

159. Предисловие. - В кн.: Юдина Е. Дагестанским детям: Сборник пьес на мотивы дагестанских народных песен (для фортепиано) в 2 и в 4 руки. - Махачкала, 1927, с.5.

160. 10 лет музыкальной этнографии в Дагестане. - В кн.: Десять лет научных работ в Дагестане: Сборник: 1918-1928. - Махачкала, 1928, с.67-69. (В Оглавлении- на с.23 Приложения - статья Гасанова имеет другое название: "Обследование музыки и пения в ДАССР в послереволюционный период".)

161. Дагестанская музыка. - В кн.: Дагестанский альманах / Сост. Р. М. Фатуев. - Пятигорск, 1937, с.141-147.

162. Концерт Я. Флиера и Д. Журавлева. - ДП, 1944, 10 сент.

163. [Выступление на Первом Всесоюзном съезде советских композиторов (24 апреля 1948 г.)]. - В кн.: Первый

Всесоюзный съезд советских композиторов: Стенографический отчет. - М., 1948, с.321-325.

164. Работа самодеятельных хоровых и музыкальных коллективов: В помощь руководителям хоровых и музыкальных коллективов. - Махачкала, 1948. - 28 с.

165. 100 дагестанских народных песен / Под общей редакцией Г. А. Гасанова. - Махачкала, 1948. - 119 с.

166. Отчет о творческой деятельности композиторов Дагестана. - Соц. Осетия, 1948, 27 нояб.

167. [Выступление на Творческой конференции композиторов автономных национальных республик Северного Кавказа]. - Соц. Осетия, 1948, 1 дек.

168. Предисловие. - В кн.: Ованесян А. М. Пять танцев народностей Дагестана: В помощь руководителям хореографических коллективов. - Махачкала, 1948, с.3-4.

169. О творчестве дагестанских композиторов. - ДП, 1949, 4 дек.

170. [Выступление на заседании Пленума правления Союза советских композиторов СССР]. - Сов. искусство, 1950, 23 мая.

171. Йыр. - БСЭ, 2-е изд., т. 19. - М., 1953, с. 192.

172. Музыка [Дагестанской АССР]. - БСЭ, 2-е изд. т. 13. - М., 1952, с. 292-293.

173. Музыкально-литературный лекторий: Репертуар: Исполнители: Сезон 1953-54 гг. - Махачкала, 1953. - 17 с. (Совместно с А. Костюковским).

174. Нужды музыкальных коллективов республики. - ДП, 1955, 16 авг.

175. В горных районах Дагестана. - СМ, 1955, № 10, с. 160.

176. Кумыкские йыры и сарыны. - М.: Музыкальный фонд СССР, 1955 (на обл.: 1956). - 32 с.

177. За дальнейшее развитие музыкальной культуры. - ДП, 1956, 10 февр.

178. Достойно отразить дела народа. - ДП, 1956, 14 февр.

179. Композиторы за работой. - ДП, 1956, 9 окт.

180. За музыку, отражающую жизнь: Выступление на II Всесоюзном

- съезде советских композиторов. - ДП, 1957, 10 апр.
181. Быть смелее в творческих исканиях. - ДП, 1958, 25 июня.
- 181а. Концерт Юлиана Гутмана. - ДП, 1958, 21 нояб.
182. Творить для народа. - ДП, 1959, 28 апр.
183. Могучее средство воспитания. - ДП, 1959, 29 мая.
184. Разговор братьев по искусству. - ДП, 1959, 3 июня.
185. Дагестанские народные песни / Под общей редакцией Г. А. Гасанова. - М., 1959. - 176 с.
186. Заслуженный успех. - ДП, 1960, 18 марта.
187. Музыка на декаде. - ДП, 1960, 1 апр.
188. Наши мысли обращены к партии. - ДП, 1960, 8 апр.
189. Принимайте наши плоды! - Вечерняя Москва, 1960, 8 апр.
190. О музыкальном воспитании молодежи. - Комсомолец Дагестана, 1960, 21 окт.
191. Смотр музыки народов России. - ДП, 1961, 3 янв.
192. Величие наших дней - источник нашего творчества: Как встречают композиторы Дагестана XXII съезд КПСС? Над чем они сейчас работают? - ДП, 1961, 10 мая.
193. Ярче цвести литературе и искусству! - ДП, 1961, 30 мая.
194. Музыкальное образование - детям. - ДП, 1961, 10 июня.
195. 30 лет служения симфонической музыке. - ДП, 1961, 1 дек.
196. Предисловие. - В кн.: Якубов М. Творчество композиторов Дагестана. - Махачкала, 1961, с. 3-4.
197. О советской песне и эстрадной музыке. - ДП, 1962, 29 июля.
198. Высокое призвание композитора. - ДП, 1963, 15 марта.
199. Наши встречи: Воспоминания о Татаме Мурадове. - В кн.: Искусство Дагестана. - Махачкала, 1965, с. 60-64.
200. Песни аварцев / Публикация и комментарий М. Якубова. - В кн.: Традиции и современность: Актуальные вопросы истории и современного развития искусства Дагестана. - Махачкала, 1977, с. 173-186.
201. Когда поет душа...: Из дневников Готфрида Алиевича Гасанова. - ДП, 1980, 29 мая.
202. Жизненные воспоминания. - Рукопись. Архив Г. А. Гасанова.
203. Годы в консерватории. Из юношеских воспоминаний. - Рукопись. Архив М.А. Якубова.

IV. История, литература, искусство, музыкальная культура Дагестана.

204. Абдуллаев М. Из истории философской и общественно-политической мысли народов Дагестана в XIX в. - М., 1968, с. 215-259.
205. Абилов А. Очерки советской культуры народов Дагестана. - Махачкала, 1959. - 267 с.
206. Агабабов С. Лакрал халкъуннал 28 макан. (28 лакских народных мелодий. На лакском языке). - Махачкала, 1958. - 40 с.
207. Агабабов С. Деятели музыкального искусства Дагестана. - Махачкала, 1960. - 151 с.
208. Агаев А. Лезгийрин литература макъалаяр. - Махачкала, 1959, с. 174-176. (Агаев А. Лезгинская литература. На лезгинском языке).
209. Али Гасанович Гасанов: Некролог. - Плановое хозяйство Дагестана. 1928, № 3-4, вклейка между с. 4 и 5 (непагинированная).
210. Алкадари Гасан [Стихотворения]. - В кн.: Дагестанские лирики. - Л., 1961, с. 366-368.
211. Атаев Д., Шихсаидов А. История Дагестана. - Махачкала, 1966. 91 с.
212. Ахлаков А. Героико-исторические песни аварцев /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, 1968. - 226 с.
213. Ахлаков А. Исторические песни народов Дагестана и Северного Кавказа /Академия наук СССР. Дагестанский филиал. - М., 1981. - 230 с.
214. Баймурзаев А. Из истории общественной мысли Дагестана второй половины XIX в. - Махачкала, 1965. - 240 с.
215. Бартольд В. Дагестан. - Сочинения. - М., 1965, т. III, с. 418.
216. Бюллетень Дагестанского музея. - Махачкала, январь 1926, № 2, с. 32-33.
217. Вагабова Ф. Формирование лезгинской национальной литературы - Махачкала. 1970, с. 152-156.
218. Гъажиев Зейнал. Лезги халкъдин 30 мани ва къуьлер. - Махачкала, 1959. - 68 с. (Гаджиев Зейнал. 30 лезгинских народных песен и танцев. На лезгинском языке).

219. Гасанов А. Краткая история Дагестанской АССР. - Красный Дагестан, 1926, 9, 12, 16, 24 февр., 24, 26, 28 март.
220. Гасанов А. От переводчика: "Книга Асари Дагестан": (Исторические сведения о Дагестане). - В кн.: Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа. - Махачкала, 1929, вып. 46, с. 174-193.
221. Дагестанская антология /Составил и комментировал Эффенди Капиев. - М., 1934, с. 9.
222. Дагестанское искусствознание: (Тематический сборник научных сообщений) /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, 1976. - 167 с.
223. Десять лет научных работ в Дагестане: 1918-1928: Сборник / Под ред. Д.М. Павлова и А.А. Тахо-Годи. - Махачкала, 1928. - 72 с., 23 с.
224. Искусство Дагестана: Сборник - Махачкала, 1965. - 163 с.
225. Искусство Дагестана в годы Великой Отечественной войны 1941-1945: Очерки истории /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, 1984.. - 160 с.
226. Искусство и литература Дагестана. - Махачкала, 1963. - 304 с.
227. История Дагестана. - М., 1967, т. I. - 431 с.
228. История Дагестана. - М., 1968, т. II. - 368 с.
229. История Дагестана. - М., 1968, т. III. - 426 с.
230. История Дагестана. - М., 1969, т. IV. - 301 с.
231. История дагестанской советской литературы /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, Т. I-II, 1967. - 418 с., 499 с.
232. Каймаразов Г. Очерки истории культуры народов Дагестана: От времени присоединения к России до наших дней. - М., 1971. - 475 с.
233. Капиев Э. Избранное. - М., 1955. - 451 с.
234. Капиева Н. Гасан Алкадари. - В кн.: Дагестанские лирики. -Л., 1961, с.366.
235. Капиева Н. Песни народов Дагестана. - В кн.: Песни народов Дагестана. - Л., 1970, с.5-42.
236. Керимов С. Народное музыкальное творчество лезгин. - Махачкала. 1961. 40 с.

237. Крачковский И. Арабская литература на Северном Кавказе. -Избранные сочинения. - М.; Л., 1960, т. VI, с. 618.
238. Магомедов Д. Некоторые вопросы формирования и развития профессионального искусства Дагестана. - Махачкала, 1971. - 60с.
239. Магомедов Д. Профессиональное искусство Дагестана: Основные закономерности становления и развития. - Махачкала, 1972. - 148 с.
240. Магомедов Д. Единство многообразия: Диалектика национального и интернационального в социалистической художественной культуре. - Махачкала, 1977. - 107 с.
241. Магомедов Р. История Дагестана: С древнейших времен до конца XIX века. - Махачкала, 1968. - 340 с.
242. Магомедов Р. Легенды и факты о Дагестане: Из записных книжек историка. - Махачкала, 1969. - 239 с.
243. Очерки дагестанской советской литературы /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. - Махачкала, 1957. - 206 с.
244. Очерки истории Дагестана. - Махачкала, 1957, Т.I-II. - 392 с., 478 с.
245. Песни народов Дагестана. - Л., 1970. - 582 с.
246. Рустамов Г. Книга о моем театре. - М., 1983. 176 с,
247. Рустамов Г. Под деревом: Лирическая комедия в 3-х актах, 5 картинах. - В кн.: Пьесы дагестанских драматургов. - Махачкала, 1961, с. 191-251.
248. Социалистическое строительство Дагестана. - Махачкала, 1931, № 1-2, с. 117.
249. Становление профессионального искусства Дагестана: (Творчество Г. А. Гасанова, М.-А. Джемала, Х.-Б. Н. Аскар-Сарыджи): Сборник научных статей /Дагестанский филиал АН СССР. Институт истории, языка и литературы им. Г. Цадасы. Сост. и отв. ред. М. А. Якубов. - Махачкала, 1982. - 108 с.
250. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: Юбилейное издание. - М., 1950, т. 35, с. 592.
251. Традиции и современность: (Актуальные вопросы истории и современного развития искусства Дагестана) - Махачкала, 1977. - 199 с.

252. Ханукаев Х. и Плоткин М. Дагестанская народная музыка. - Махачкала, 1948. - 44 с.
253. Чалаев Ш. 100 аварских народных песен: Обработка для голоса и фортепиано: Поэтическая редакция и подстрочный перевод А. Ахлакова. - М., 1974, т. 1. - 304 с. Издание на правах рукописи. Ротапринт.
254. Шиллинг Е. Кубачинцы и их культура. - М.: Л., 1949. - 224 с.
255. Якубов М. Сергей Агабабов: Очерк жизни и творчества. - М., 1966. - 160 с.
256. Якубов М. Болгария - Дагестан. - В кн.: Болгария - СССР: Диалог о музыке. По материалам болгаро-советского симпозиума, посвященного 25-летию Народной республики Болгарии. - М., 1972, с. 83-133.
257. Якубов М. Дагестанская музыка. - В кн.: Музыкальная энциклопедия. - М., 1974, т. 2, ст/б. 131-133.
- 257а. Якубов М. Музыкальная культура (1917-1925, 1926-1931, 1932-1936, 1937-1941). - В кн.: очерки истории советского искусства Дагестана: 1917-1941. - М., 1987, с. 89-102, 144-158, 200-210, 258-270.

V. Проблемы типологии. История и теория музыки, музыкальная социология, музыкальная фольклористика

258. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. - Баку, 1955, с. 67.
259. Арутюнов Д. А. Хачатурян и музыка Советского Востока: Язык, стиль, традиции: Музыкально-теоретическое исследование. - М., 1983. - 396 с.
260. Асафьев Б. Опера. - В кн.: Очерки советского музыкального творчества. - М.; Л., 1947, с. 20-38.
261. Асафьев Б. Пути развития советской музыки. - В кн.: Очерки советского музыкального творчества. - М.; Л., 1947, с. 5-19.
262. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания. - В кн.: Задачи и методы изучения искусств. - Л., 1924, с. 63-80.
263. Барг М. А. Категории и методы исторической науки / Академия наук СССР. Институт всеобщей истории. - М., 1984. - 342 с.
264. Бегиджанов А. Димитрий Аракишвили. - М., 1953. - 176 с.
265. Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР: Вып. 2: Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии. - М., 1963. 340 с.
266. Бокщанина Е. История музыки народов СССР: До Великой Октябрьской социалистической революции. - М., 1969. - 382 с.
267. Булат Т. М. Лисенко. - Киев, 1973, с. 19 и 22 (Булат Т. Н. Лысенко. На украинском языке).
268. Гаврюшин Н. Универсальность творческой личности. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 254-262.
269. Гаспарян С. Комитас - основоположник армянской классической музыки: (1869-1935). - М., 1969. - 23 с.
270. Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР. - 2-е, доп. изд. - М., 1970. - 268 с.
271. Головинский Г. Композитор и фольклор: Из опыта мастеров XIX-XX веков. Очерки. - М., 1981. - 279 с.
272. Грубер Р. История музыкальной культуры: Т. I: С древ-

- нейших времен до конца XVI века. Часть 1. - М.; Л., 1941. - XII, 595 с.
273. Гулыга А. История как наука. - В кн.: Философские проблемы исторической науки. - М., 1969, с.39.
274. Данько Л. Типология комической оперы. - В кн.: История и современность: Сборник статей. - Л., 1981, с. 214-225.
275. Донадзе В. Захарий Палиашвили. - 2-е изд., испр. и доп. - М., 1971. - 230 с.
276. Земцовский И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. - Л., 1977. 174 с.
277. История музыки народов СССР, Т. I: 1917-1932 /Институт истории искусств Министерства культуры СССР. - М., 1970. 435 с.
278. История музыки народов СССР, Т. II: 1932-1941. - М., 1970. 523 с.
279. История музыки народов СССР, Т. III: 1941-1945. - М., 1972. 544 с.
280. История музыки народов СССР, Т. IV: 1945-1956. - М., 1973. 784 с.
281. История музыки народов СССР, Т. V: 1956-1967. Кн. 1 и 2. - М., 1974. 615 с., 383 с.
282. Казанская Л. Основоположники марийской музыки. - В кн.: Музыка России: Музыкальное творчество и музыкальная жизнь республик Российской Федерации: 1980. - М., 1980, вып. 3, с. 298-309.
283. Карцев В. Ближайшее социальное окружение ученых и их биография. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 94-107.
284. Келдыш Ю. Закономерности развития музыки в социалистическом обществе. - СМ, 1976, № 6, с. 2-12.
285. Кляус Е. Психологическая деталь в научной биографии. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 204-209.
286. Конен В. Основоположник американской композиторской школы - Эдвард Мак-Доуэлл 1861-1908. - В кн.: Конен В. Этюды о зарубежной музыке. - М., 1975, с. 243-253.
287. Кочарян А. Основоположник ново-армянской музыкальной школы. - Коммунист, Ереван, 1940, 22 окт.
288. Крыстев В. Добри Христов. - М., 1960. 171 с.

289. Левашова О. Эдвард Григ: Очерк жизни и творчества. - М., 1962. 828 с.
290. Лежнева О. Прошлое, настоящее, будущее в жизни и биографии творческой личности. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 263-269.
291. Ляшенко Н. Основные факторы и тенденции развития украинской музыки: (дореволюционный период). - В кн.: Музыкальная культура Украинской ССР: Сборник статей. - М., 1971, с. 41.
292. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. - М., 1972. 516 С.
293. Машинский С. О. Типологическое и конкретно-историческое исследование литературы. - В кн.: Проблемы типологии русского реализма. - М., 1969, с. 133-139.
294. Мейлах Б. Биография как методологическая проблема. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 7-18.
295. Неедлы Зд. Оперы Сметаны. - В его кн.: Избранные труды. - М., 1960, с. 23-278.
296. Огурцов А. Типология. - В кн.: Философский энциклопедический словарь. - М., 1983, с. 685-686.
297. Огурцов А., Юдин Э. Типология. - БСЭ, 3-е изд. - М., 1976, т. 25, стб. 1678-1681.
298. Проблемы типологии русского реализма / Под ред. Н. Степанова, У. Фохта. - М., 1969. 474 с.
299. Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: Т. VII: Литературные произведения и переписка. - М., 1970. 472 с.
300. Родный Н. Биография и логика. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 114-151.
301. Советский музыкальный театр: Проблемы жанров. - М., 1982. 287 с.
302. Сохор А. Музыка - культура - музыкальная культура. - В его кн.: Вопросы социологии и эстетики музыки: Сборник статей. - Л., 1980, вып. 1, с. 206-212.
303. Сохор А. Социалистическая музыкальная культура. - В кн.: Музыка в социалистическом обществе. - Л., 1977, вып. 3, с. 5-15.
304. Сохор А. Социология и музыкальная культура. - М., 1975. 203 с.

305. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания: Размышления: Комментарий. - Л., 1971. 414 с.
306. Тараканов М. Введение. - В кн.: Советский музыкальный театр: Проблемы жанров. - М., 1982. - с. 3-18.
307. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. - 2-е изд., испр. и доп. - М., 1971. - 287 с.
308. Типология русского реализма второй половины XIX века / Академия наук СССР. ВНИИ искусствознания Министерства культуры СССР. - М., 1979. - 352 с.
309. Типология стилистического развития XIX века: Теория литературных стилей. - М., 1977. - 496 с.
310. Типология стилистического развития нового времени: Теория литературных стилей. - М., 1976. - 503 с.
311. Философские проблемы исторической науки. - М., 1969. - 319 с. .
312. Хайтун С. Об одной из методик изучения научной биографии (по материалам публикаций Планка и Эйнштейна). - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 214-218.
313. Храпченко М. Б. Типологическое изучение литературы. - В его кн.: Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. - 4-е изд. - М., 1977, с. 265-302.
314. Хучуа П. Мелитон Баланчивадзе: Монография. - Тбилиси, 1952. - 140 с.
315. Цуккерман В. "Туркмения" Б. Шехтера. - СМ, 1936, № 4, с. 49.
316. Шавердян А. Комитас и армянская музыкальная культура. - Ереван, 1956. - 344 с.
317. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма. - М., 1983. - 153 с.
318. Шахназарова Н. О национальном своеобразии музыки. - СМ, 1960, № 6, с. 23-30.
319. Шахназарова Н. О национальном в музыке. - М., 1968. - 86 с.
320. Шахназарова Н. О динамике национального в музыке. - В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. - М., 1974, с. 122-155.
321. Шахназарова Н. Многонациональное единство советского искусства как исторический процесс. - СМ, 1982, № 11, с. 6-17.

322. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева: (имитационные формы скрытой полифонии).
- В кн.: От Люлли до наших дней. - М., 1967, с. 193-229.
323. Ярошевский М. Г. Биография ученого как науковедческая проблема. - В кн.: Человек науки. - М., 1974, с. 19-57.

Приложения

I. Музыкально-сценические произведения Г. А. Гасанова
Краткое изложение содержания.

II. Перечень музыкальных произведений Г. А. Гасанова (по жанрам)

III. Нотные примеры.

I. Музыкально-сценические произведения Г. А. Гасанова. Краткое изложение содержания.

Хочбар.

Дагестанская опера в 3 действиях, 5 картинах. Либретто Н. Славинской (Н. Капиевой) по мотивам народного сказания.

Защитник обездоленных и угнетённых, отважный и свободолюбивый Хочбар уже давно выступает против бесчинств и притеснений, творимых хунзахским ханом Нуцалом и его слугами. Не в силах победить храбреца в открытом бою, Нуцал решает обманом заманить его в Хунзах и здесь расправиться с ним. Он посылает в Гидатль, к Хочбару, гонца с приглашением приехать на свадьбу в Хунзах. Вопреки предостережениям джамаата (сельского общества) Хочбар принимает приглашение. Он понимает, что хан готовит ему западню, но честь для горца дороже всего: лучше погибнуть, чем прослыть трусом. В Хунзахе хан устраивает пышное празднество, инсценируя подготовку свадебной церемонии. На площади перед ханским дворцом поют и танцуют гости со всех концов Дагестана, веселится ничего не подозревающая аульская молодежь. Появление Хочбара лишь усиливает общее ликование, его приглашают на танец, и здесь слуги Нуцала хватают и связывают героя. Торжествующий хан заявляет, что Хочбар закончит

свой танец завтра ... на костре. В это время в Гидатле жена Хочбара с тревогой и тоской ждёт мужа. Узнав о неслыханном коварстве хана, гидатлинцы решают идти на выручку герою. В последней картине оперы на площади Хунзаха, где ещё недавно бушевало народное веселье, пылает огромный костёр. Нуцал с насмешкой предлагает Хочбару спеть и лезгинкой потешить людей. В трагическом предсмертном танце Хочбар хватается двух сыновей хана и вместе с ними бросается в огонь. Потрясенный народ проклинает хана и воздаёт почести своему бесстрашному сыну.

Юрек суйсе (Если сердце захочет).

Музыкальная комедия в 3 актах, 5 картинах. Пьеса Г. Рустамова.

Небогатому князю Девлет-Мурзе надоела жизнь вдовца. Он мечтает жениться на сестре шемахинского хана Мустафы, выдать свою дочь Айханум за сына хана и, поправив таким образом свои дела, заодно отделаться от вдовы Солтанат, его соседки, дом которой он, по собственным её словам, не раз покидал... через окно. Однако у Солтанат другие планы: она не намерена так легко расстаться с Девлет-Мурзой. Свои планы и у Айханум. Княжна влюблена в батрака Максуда, и он отвечает ей взаимностью, но у них нет никакой надежды получить согласие князя, который даже свою служанку Сувсар не отдает замуж за крестьянина Ибрагима. Узнав о решении отца насильно выдать её замуж, Айханум соглашается бежать, но побег не удастся. Заперев её в доме, Девлет-Мурза посылает Максуда с письмом к Мустафе-хану, чтобы поскорей осуществить задуманное. Приезжают два посланца хана Мешеди-Худуш и Мамед-Кули с подарками и с невестой для Девлет-Мурзы (это переодетые Максуд, Ибрагим и Солтанат). Довольный князь отправляет с ними дочь и служанку, а когда обман выясняется, счастливые влюбленные уже очень далеко. "Если сердце захочет, всего добьешься!" - говорит торжествующая Солтанат.

Карачач (Чернокося).

Балет в 3 действиях, 5 картинах. Либретто И. Киселёвой-Сказиной по мотивам народных сказок.

Жестокий хан приказал схватить и бросить в темницу прекрасного юношу Ибрагима и казнил его отца. Отважный джигит покидает родные края и, скитаясь, встречается в незнакомом лесу трёх птиц, которые превращаются в прекрасных девушек. "Одна из девушек, которую звали Саричач, имела золотистые волосы, вторая - темнокосяя, и звали её Алтунчач, а у третьей были прекрасные черные косы, и звали её Карачач" (Текст либретто И. Киселёвой-Сказиной). Порезвившись на берегу ручья, девушки вновь приняли облик птиц и улетели. Ибрагим, поражённый красотой Чернокосой, решает во что бы то ни стало найти её. Его странствия и приключения и составляют содержание трёх центральных картин балета, по ходу которых Ибрагим попадает сначала в Волшебный сад Саричач, затем в Золотой Замок Алтунчач и, наконец, во владения Карачач. Он сражается с Медведем и рысью, затем с Аждахой (традиционным персонажем дагестанских сказок, вроде горской Бабы-Яги) и отрядом амазонок, с Алтунчач, тремя великанами, двенадцатью чудовищами-дэвами, наконец, побеждает своего главного соперника - Белого дэва - и освобождает Карачач. Возвратившись вместе с красавицей в родной аул, Ибрагим освобождает народ.

Терек тюпде (Под деревом)

Музыкальная комедия в 3 актах, 5 картинах Пьеса Г.Рустамова.

Действие комедии происходит в наши дни в одном из аулов Дагестана. В центре сюжета две пары влюблённых: доярка Нажабат и механик Абсамат, агроном Забия и директор сельского Дома культуры Герей. Это молодые парни и девушки, которые чувствуют, думают и хотят жить по-новому. Однако отец Забии Изамутдин не дает согласия на брак дочери без соблюдения косных стародавних обычаев. А между Нажабат и Абсаматом неожиданно стал друг Абсамата, который только что демобилизовался из армии

и усиленно начал ухаживать за кокетливой Нажабот, не зная, что это невеста его друга... После долгих странствий вернулся в аул и Алыпкач, много лет назад в поисках легкой жизни покинувший родные места. Он рекомендует как "солист-вокалист и инструменталист-кумузист" и претендует на роль руководителя сельской самодеятельности. Алыпкачу приглянулась вдовушка Шекерхан, колхозная птичница. Все лирико-комедийные перипетии пьесы, встречи, объяснения, недоразумения, ссоры, примирения происходят под сенью огромной старой груши, которая оказывается не только безмолвной свидетельницей событий, но и участницей действия. Могучее дерево прячет влюбленных от зноя, дождя и от любопытных взоров, оно охлаждает не в меру увлекшегося Эльмурзу градом переспелых груш, оно символизирует связь поколений, преемственность нового и старого, плодоносящую силу традиций и радость обновления. Вокруг дерева-великана молодежь высаживает свежие саженцы, а на поляне под его ветвями празднуется, наконец, свадьба Абсамата и Нажабат, - первая в ауле свадьба без калыма и шариата.

II. Музыкальные произведения Г. А. Гасанова. .

Музыкально-сценические произведения

Хочбар. Дагестанская опера в 3-х действиях, 5 картинах. Либретто Н. Славинской (Н. Капиевой) по мотивам народного сказания. 1937.

Карачач (Чернокожая). Балет в 3-х действиях, 5 картинах. Либретто по мотивам сказок кумыкского народного сказителя Аяу Акавова и хореографический сценарий И. В. Киселёвой-Сказиной. 1945.

Юрек суйсе (Если сердце захочет). Музыкальная комедия в 3-х действиях, 5 картинах. Пьеса Г. Рустамова. 1943-1945.

Терек тюпде (Под деревом). Музыкальная комедия в 3-х действиях, 5 картинах. Г. Рустамова. 1958.

У родника. Балетная сцена. 1944.

Вокально-симфонические произведения

Джигиты Дагестана. Оратория для солистов, хора и симфонического оркестра в 7 частях. Стихи Дм. Трудова. 1943.

Вокально-симфонический цикл к 25-летию автономии Дагестана. 1. Увертюра и кантата о Сталине. 2. Хор "Клят-ва". 3. Танец изобилия (для флейты с оркестром). 4. Песнь о счастье. 5 Женский кумыкский танец. 6. Симфонический антракт. 1945.

Дагестанская кантата о Сталине. Стихи Р. Гамзатов. Переводы Н. Капиевой. Для солистки, хора и оркестра. В 5 частях. 1950. 2-я редакция: Дагестанская кантата о Родине. 1960.

Горы поют. Кантата для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи П. Забора и А. Аджева. В 4 частях: 1. Песня гор. 2. Свирель чабана. 3. Звезды золотые. 4. Гимн труду. 1961.

Море зовет. Сюита для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. Стихи П. Забора. В 4-х частях: 1. Рыбацкая слава. 2. Лирическая. 3. Полька. 4. Море зовет. 1964.

Солдатская сюита. Стихи Р. Гамзатова (перевод Н. Гребнева), В. Солоухина и Н. Грибачева. Для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра. В 4-х частях: 1. Разду-

мье (Р. Гамзатов). 2. Катился на Русь за набегом набег (В. Солоухин). 3. Памяти ушедших (Р. Гамзатов). 4. Памятник танкисту (Н. Грибачев). 1965.

Произведения для симфонического оркестра

Дагестанская фантазия. 1942.

Лезгинская увертюра. 1945.

Хочбар. Увертюра (концертная редакция увертюры к одноименной опере). 1942-1943.

Первый концерт для фортепиано с оркестром. В 3 частях. 1948.

Юресьская (Если сердце захочет). Концертная увертюра. 1957.

Второй концерт для фортепиано с оркестром. В 3-х частях. 1957-1961.

Ноктюрн. Для скрипки, виолончели и симфонического оркестра. 1960.

Три симфонических танца. 1963.

Рапсодия на кумыкские народные темы. Для фортепиано с оркестром. 1963.

Кумыкские напевы. (Другое название: Три кумыкские песни). 1964.

Рапсодия. Для альты с оркестром. 1965.

Для оркестра (ансамбля) дагестанских народных инструментов

Танец дружбы (оркестровка фортепианной пьесы). 1960

Ноктюрн (вариант пьесы для скрипки, виолончели и симфонического оркестра). 1960.

Рондо (другое название: Шуточная). 1960.

Рапсодия на кумыкские народные темы. Для фортепиано с оркестром (вариант для фортепиано с оркестром дагестанских народных инструментов). 1963.

Праздничная увертюра. 1965.

Камерные инструментальные ансамбли

Скерцо. Для струнного квартета. 1947.

Трио. Для фортепиано, скрипки и виолончели. 1951.

Рапсодия на лезгинские народные темы. Для трио дагес-

танских народных инструментов. 1952.

Квартет. Для двух скрипок, альты и виолончели. В 4-х частях: 1. Аллегро модерато. 2. Анданте модерато. 3. Скерцо. Престо. 4. Финал. Аллегро мольто. 1950-1952.

Сонатина. Для двух фортепиано. В 4-х частях: 1. Аллегро виваче. 2. Анданте. 3. Скерцо. Престо. 4. Финал. Аллегро мольто. 1952.

Сюита. Для двух фортепиано (вариант Сонатины). В 3-х частях: 1. Скерцо. 2. Анданте. 3. Финал. 1954.

Произведения для фортепиано

Прелюдия фа минор. 1918.

Колыбельная. 1918.

Дагестанские народные песни в обработке для фортепиано (в 2 руки). 1921.

Парафраз на тему "Интернационала". 1922.

Дагестанская плясовая. Фа мажор. 1936.

Юность. Сюита для фортепиано в 3-х частях: 1. Солнечное утро (1949). 2. Романс (1949). 3. Шутка (1950).

Лирические пьесы на темы дагестанских народных песен: Ала гюзли (лезгинская). Соль минор. 2. Аварская лирическая. Ля минор. 3. Пастуший наигрыш (лакская). Соль мажор. 4. Агачкала, лезгинка. До мажор. 5. Элегия (даргинская). Ре минор. 6. Дитя (Бала, лезгинская). Ля минор. 7. Милый голос (Дил ширин, лезгинская). Фа мажор. 8. Аштынский танец (даргинская). Ля минор. 9. Лезгинская лирическая (Махи дилбер, джан). Соль минор. 10. Суна (лезгинская). Си-бемоль мажор. (Изданы 7 пьес, № 4, 5 и 10 в издание Лирических пьес не вошли, порядок пьес изменен, названия сняты). 1952.

Пьесы для фортепиано на дагестанские темы (для начинающих). Из "Школы игры на фортепиано" Г. Гасанова, Н. Дагирова, М. Кажлаева, С. Агабабова: Чик-чирик. Ку-ку. Тик-так. Ау. "Ходит мышка...". "Стан твой тополя ровней". Канатоходцы. "Как Сона". Учебная песенка. Свет в ауле. В автобусе. Герои Дагестана. Ашага-стал. Даргинская мелодия. "Къарасамда чермеймен" (кумыкская песня). Цудахар. Песня

лезгинских школьников. Стоящий на поляне. Песня Айшат Араканской. Кумыкская лезгинка. Параул. Лакская песня доярок. Лакская песня девушек. Домбай. "Пашманкюй" (кумыкская песня). Аварская пляска. Мы горяночки (даргинская песня). Лезгинская песня. Колыбельная Айгази. Упражнения (№ 21, 23, 24, 31, 35).

Для фортепиано в 3 руки:

Песня Асият (отрывок из оперы "Хочбар"). Адажио (отрывок из Первого концерта для фортепиано с оркестром).

Для фортепиано в 4 руки:

Балетная сценка. Марш из музыки к спектаклю "Андалял". Анданте (фрагмент второй части из Сюиты для двух фортепиано). Вступление из музыки к спектаклю "Айгази". "Сон Ибрагима" из балета "Карачач". "Танец песка" из балета "Карачач". "Танец воды" из балета "Карачач". Балетная сценка (Адажио). 1957-1959. Издано в 1961 году.

Вариации на даргинскую тему. 1956.

Токката. 1960.

Праздничный танец. 1960.

Танец дружбы. 1960.

Три концертных этюда. Соль минор. Ми минор. Ре минор. 1961.

Семь вариаций. Соль минор. 1962.

Горская пляска. 1962.

Экспромт. 1962.

Лезгиночка. Посвящается внуку Алешеньке. 1962.

По прочтении "Хочбара". Фантазия. 1962.

24 прелюдии. 1963.

Импровизация. 1964.

Камерная вокальная музыка

"Я на кровле одна". Подражание старинному народному плачу. Стихи Р. Фатуева. Романс для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. 1943.

"Забыть ли горт твоих горомады". Стихи С. Головатого и М. Ландмана. Романс для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. 1943.

Соловей. Стихи Т. Хуртгогского. Перевод Я. Козловского. Ро-

манс для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. 1945.
"Цветок душистый, лучший в мире". Стихи Гельмонта. Романс для голоса в сопровождении фортепиано. 1951.
Кукушка. Стихи М. Гаирбековой. Перевод Я. Козловского. Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. 1955.
Ночью. Стихи М. Шамхалова. Романс для высокого голоса в сопровождении фортепиано. 1955.
"Почему, сама не знаю" (другое название: "Над аулом в небе звезды"). Стихи М. Шамхалова. Романс для среднего голоса в сопровождении фортепиано. 1955.
Осень. Стихи К. Хетагурова. Романс для голоса в сопровождении фортепиано. 1958.
"Я все сказал". Стихи К. Хетагурова. Романс для голоса в сопровождении фортепиано. 1958.
"День проснулся над аулом". Стихи И. Керимова. Перевод Н. Гребнева. Песня-романс для голоса в сопровождении фортепиано. 1958.
Сыну. Стихи Ф. Алиевой. Песня романс для женского голоса в сопровождении фортепиано. 1964.

Песни

Песнь о Магомед Гаджиеве (другое название: Песнь о герое). Стихи Дм. Трунова. Для меццо-сопрано в сопровождении фортепиано. Посвящается памяти Героя Советского Союза Магомед Гаджиева. 1942.
Песнь о Валентине Эмирове (другое название: Героическая пеня) . Стихи К. Магомедова (на даргинском языке). Для хора в сопровождении фортепиано. Вариант: для хора в сопровождении ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942.
Письмо матери сыну-фронтовику. Стихи Мусаева (на даргинском языке). Русский текст Абдуллаева. Для меццо-сопрано и хора в сопровождении фортепиано. Вариант: для меццо-сопрано и хора в сопровождении симфонического оркестра.
Проводы на фронт. Музыка в народном характере (другое

название: Проводы). Стихи Г. Залова (на аварском языке). Русский текст неизвестного автора. Для солиста в сопровождении ансамбля народных инструментов. 1942-1943. Аварская застольная. Стихи Г. Цадасы. Перевод Я. Козловского. Для хора в сопровождении фортепиано. 1943. Цикл песен, посвященных Великой Отечественной войне, на стихи дагестанских поэтов. Для солистов и хора в сопровождении фортепиано:

1. Герой Эмиров. Стихи К. Магомедова.
2. Сынам Дагестана. Стихи К. Магомедова.
3. Сыну-фронтовику. Стихи Мусаева.
4. "Лети, наша песнь!" Песня сестер брату-фронтовику. Стихи Г. Цадасы. Перевод Я. Козловского.
5. Песнь об Октябре. Стихи А. Батырова.
6. Фронтвая застольная. Стихи поэта-фронтовика Н. Веди.
7. Уьстуьнлюк йыр (Песнь Победы). Стихи А. -В. Сулейманова (на кумыкском языке).
8. День Победы. Стихи Т. Хурюгского (на лезгинском языке).
9. "Лежа в логове, и лет тура быстро не схватит". Стихи Г. Цадасы (на аварском языке). Русский текст Р. Фатуева. 1942-1943.

Халкдин манияр. Стихи неизвестного автора. На лезгинском языке. Песня для солиста и хора в сопровождении фортепиано. 1949.

Цаибил май (Счастливы май). Стихи К. Магомедова. На даргинском языке. Для солиста и хора в сопровождении фортепиано. 1951.

Девушки на жатве. Стихи Р. Рашидова Перевод М. Грунина. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1951.

Песнь о хлопке. Стихи Гельмонта. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1951.

Песня нефтяников. Стихи Гельмонта. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1951.

Партии родной. Стихи Г. Залова. Перевод С. Липкина. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1954.

Ай, нагагъ (В случае чего). Аварская шуточная песня. Сти-

хи Г. Залова. На аварском языке. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1954.

Песня о Родине. Стихи Г. А. Гасанова (другое название: Песня о партии). Для солиста, хора и оркестра дагестанских народных инструментов. 1955.

Знамя свободы. Стихи Р. Гамзатова. Перевод Я. Козловского. Песня-гимн для солиста и хора в сопровождении оркестра или фортепиано. 1958.

Вечер. Стихи Р. Рашидова. На даргинской языке. Для солиста и смешанного хора в сопровождении фортепиано. 1958.

Даргинская колыбельная. Стихи К. Магомедов. На даргинском языке. Для женского хора с оркестром дагестанских народных инструментов. 1958

Песня пробудившегося Востока. Стихи Н. Алиева. Для солиста и хора в сопровождении фортепиано или оркестра. 1958.

О, Россия! Лирическая песня о братстве дагестанского и русского народов. Стихи Р. Гамзатова. Перевод Я. Козловского. Для женского дуэта и смешанного хора с фортепиано. 1960.

Цикл хоровых песен, посвященных XXII съезду КПСС, 1961:

1. Коммунисты. Стихи Н. Алиева. 2. Золотые руки. Стихи Х. Алиева. 3. Огни Сулака. Стихи Х. Алиева. 4. Песня о дружбе и мире. Стихи Ю. Хаппалаева. 5. Песня о Каспийске. Стихи П. Забора. 6. Слава труду. Стихи П. Забора. 9. Дагестанская пионерская. Стихи П. Забора. 10 Баркалла, Махачкала! Стихи П. Забора и Н. Алиева.

Песня о мире. Стихи А. Мирзаева. На лакском языке. Для солиста и хора с фортепиано. 1961.

Песни на стихи Х. Алиева. Для солистов, смешанного хора и фортепиано. На даргинском и русском языках. Русский текст Г. А. Гасанова. 1962-1964.

1. "Мы верим..." 2. Моим сверстникам. 3. Народам война не нужна. 4. Планета братства. 5. Золотые руки. 6. "Прости..." 7. "Приходи хоть весной..." (романс). 8. "Верни, мне верни..." 9. Тишина. 10. Салам, Чиръюрт! (Огни Сулака).

Солдатская песня. Стихи К. Мусаева. На лезгинском языке. 1965.

Музыка к спектаклям

- Аристократы. Пьеса Н. Погодина. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1935-1938.
- Закон Ликурга. Пьеса Л. Малюгина. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1935-1938.
- Волшебная калоша. По сказке Г. Х. Андерсена. Дагестанский государственный театр кукол. 1942.
- Ай-гази. Пьеса А. -П. Салаватова. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1943.
- Горцы. Пьеса Р. Фатуева. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1943.
- Кот в сапогах. По сказке Ш. Перро. Дагестанский государственный театр кукол. 1943.
- Андалал. Пьеса М. Хуршилова. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1944.
- В детском доме. Инсценировка по поэме Дм. Трунова. 1944.
- Волшебное зеркало. Пьеса Ш. Абдулаева. Дагестанский государственный театр кукол.
- Финист ясный сокол. По русской народной сказке. Дагестанский государственный театр кукол. 1944.
- Черевички. По Н. В. Гоголю. Дагестанский государственный театр кукол. 1944.
- Двенадцать месяцев. Пьеса С. Маршака. Дагестанский государственный театр кукол. 1944.
- Весёлый грешник (Насреддин в Бухаре). Пьеса Л. Соловьева и В. Витковича. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1944.
- Шамиль. Пьеса М. Хуршилова. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1944.
- Рюи Блаз. Пьеса В. Гюго. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1945.
- Офицер флота. Пьеса А. Крона. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1945.
- Где-то в Москве. Пьеса В. Массы и М. Червинского. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1945.
- Любовь Асият. Пьеса А. Курбанова. Кумыкский музыкаль-

но-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1946.
Дорога в Нью-Йорк. Пьеса Н. Базилевского. (по "Американской трагедии" Т. Драйзера). Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1946.
Укрощение строптивой. Комедия В. Шекспира. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1947.
За тех, кто в море. Пьеса Б. Лавренева. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1947.
Слуга двух господ. Комедия К. Гольдони. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1947.
Сын полка. Пьеса В. Катаева. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1947.
Слава. Пьеса В. Гусева. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1947.
Ашуг Сулейман (Сулейман Стальский). Пьеса Р. Фатуева. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1951.
Бораган. Пьеса А. Курбанова. Перевод Казимировского. Махачкалинский Русский драматический театр им. А.М. Горького. 1958.
Хочбар. Пьеса Р. Фатуева и Г. Темирханова. Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы. 1958.
Фатима. По поэме К. Хетагурова. Кумыкский музыкально-драматический театр им. А. - П. Салаватова. 1959.
Горы в огне (Первый военком). Пьеса А. Курбанова. Аварский музыкально-драматический театр им. Г. Цадасы. 1962.
Мечты перед зеркалом. Сатирическая комедия А. Амаева. Дагестанское телевидение. 1964.
Каменный гость. Из "Маленьких трагедий" А.С. Пушкина. Время сочинения музыки к театральному спектаклю не установлено.

Музыка к кинофильмам

Советский Дагестан. Студия документального фильма. Москва. 1950.
Аул Кубачи (Кубачи). Студия Ленфильм. 1951.

Обработки народной музыки

Дагестанские народные песни. Для фортепиано. 1921.

Бизге къаган гелирен. Кумыкская. Для хора и ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Чи мани (Наша песня). Лезгинская. Для хора и ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Сталин. Аварская. Для солиста, хора и ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Кумыкская лирическая. Для солистки и ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Айландыр яш. Кумыкская. Слова Адибекова. Для голоса с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Вай, гиччи къыз (Ох, маленькая девочка). Кумыкская. Для голоса с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Къарлычъач. Кумыкская. Для голоса с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Сабан йыр. Кумыкская. Слова А. Аджиева. Для солиста и хора с фортепиано. 1942-1943.

Хивский танец. Для оркестра дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Къуба конфет. Лезгинский народный женский танец. Для оркестра дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Руша дурнадиз. Лезгинская. Для голоса и ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Бала. Лезгинская. Обработка для ансамбля (квинтета) дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Салам. Лезгинская. Обработка для ансамбля дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Къиендибил мусанир. Даргинская. Для голоса с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Бузерила гъабкбаз далай (Передовик). Даргинская. Стихи Ибашева. Для голоса и хора с фортепиано. 1942-1943.

Барзунтлай тутты. Лакская. Для оркестра (ансамбля) дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

75 дагестанских народных песен (и мелодий). Обработка для солистов и симфонического оркестра. 1947.

Чи мани. Лезгинская. Обработка для голоса в сопровождении фортепиано. 1952 (Позднее эта песня была обработана также для баяна, хора в сопровождении фортепиано).

16 дагестанских народных песен. Для голоса в сопровождении фортепиано. На языках народов Дагестана с эквивалентными переводами на русский язык Н. Алиева. 1957-1961.

17 дагестанских народных песен. Для голоса, хора и симфонического оркестра. (Оркестровка предыдущего цикла с добавлением еще одной песни). 1961.

25 дагестанских народных песен. Для голоса в сопровождении фортепиано. 1959-1964.

Запись и обработка произведений других авторов
"Кумыкская свадьба". Мелодии А. Ибрагимова. Запись и обработка для пения с фортепиано. 1935-1938.

Къалым. Стихи и мелодия А. Ибрагимова (на кумыкском языке). Запись и обработка для голоса с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Эки шантажаллы янгъы суйдум таяк. Стихи и мелодия А. Ибрагимова. Запись и обработка для дуэта с ансамблем дагестанских народных инструментов. 1942-1943.

Сорока. Мелодия Ш. Акниева. Слова народные. Запись и обработка для двух солистов, хора (мужская и женская группы) и инструментального сопровождения. 1942-1943.

Сталину. Слова и мелодия Ш. Акниева. Запись и обработка для голоса с фортепиано. Русский текст А. Машистова. 1949.

Мечта школьника. Мелодия Ш. Акниева. Обработка для фортепиано. 1957.

Воспоминание. Мелодия Ш. Акниева. Обработка для фортепиано. 1957.

Лакская мелодия. Мелодия Ш. Акниева. Обработка для фортепиано. 1957.

1

Allegro molto

«Хочбар», № 17

Орк.

2

«Хочбар», № 17

Хор

Славь - те ну - ца - ла, ло - ди,

Орк.

ми - лос - тив он!

Хор

Не - воль - но

Орк.

1 2

о - бер - нет - ся всяк

3 4

П.

Пе - ри За - дэ, Пе - ри За -

5 6 7

||2.

- дэ! // - ри - За - дэ!

8 9 10

4

«Хочбар», № 18

Хор

Пе - ри За - дэ, Пе - ри За - дэ!

Орк.

5

«Хочбар», № 24

Хор

Andante

Орк.

pp

First system of a musical score in G major (one sharp). The system consists of three staves. The top staff is a single melodic line with a slur over measures 5 and 6, each marked with a red 'A'. The middle staff is a piano accompaniment with eighth-note chords and a melodic line in the right hand. The bottom staff is the bass line with eighth-note chords. A red '5' is written below the first measure of the bass line.

Second system of the musical score. It continues the melody and accompaniment from the first system. The top staff has a slur over measures 7 and 8, both marked with a red 'A'. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. Red numbers '7' and '8' are written below the first and eighth measures of the bass line, respectively.

Third system of the musical score. The top staff has a slur over measures 9 and 10, both marked with a red 'A'. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. A red '9' is written below the first measure of the bass line.

10

6

Хор

Орк.

«Хочбар», № 24

7

8

9

Хор

Счаст-ливой пес-ней на за-ре в са-ду за-лёт-ся со-ло-вей.

Орк.

Ах, не ве-сен-ней ли по-ре ты рад, счаст-ли-вый со-ло-вей?

10

Хор

Ты щедр, как ис - тин - ный по - эт,

Орк.

тво - ем на - пе - вам сче - та нет.

11

Allegro

Хор

Орк.

First system of the musical score. The vocal part (Хор) and piano accompaniment (Орк.) are shown. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The vocal line features a melody with triplets and a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

Second system of the musical score. The vocal part (Хор) and piano accompaniment (Орк.) continue. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The vocal line features a melody with triplets and a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

Third system of the musical score. The vocal part (Хор) and piano accompaniment (Орк.) continue. The tempo is marked **Allegro**. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The vocal line features a melody with triplets and a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

12

Andante

«Хочбар», № 22 (Ответ девушек)

Хор

Орк.

*p dolce**p dolce*

Вы - да - ет ме -

- ня о - тец, толь - ко взять ме - ня су -

- мей. И со - гла - сье брать - ев

есть у ме - ня, толь - ко что за - пла - тить ты за о - то?

«Хочбар», № 19

Мужчины:

13

Allegro giocoso

Хор

Орк.

На сте-пи

трех о - зер кто дно зи - мой ви-дал, кто зи - мо-ю дно ви-дал

Женщины:

там? На сте-пи у трех о - зер дно зи-мой че -

- бан ви-дал, дно зи-мой че - бан ви-дал там!

Хор

Кто у ле - бе - дей се - дых ла - пу на ле - ту ви - дал?

Орк. *[crescendo]*

Кто у ле - бе - дей се - дых ла - пу на ле - ту ви - дал?

Кто у ле - бе - дей се - дых ла - пу ви - дал?

15a Allegro

На середину выходит юноша с кумузом.

«Хочбар», № 22

Орк.

156 [Allegro non troppo]

«Хочбар», № 26 (Татская)

Хор

Орк.

15в Presto

Piccoli a2

«Хочбар», № 23

Орк.

16

[Allegretto con grazia]

«Хочбар», № 5



17

Agitato

Лейт-тема Хочбара



Three staves of musical notation for a piano piece. The first staff has a *cresc.* marking. The second staff has *ff* markings. The third staff has an *accel.* marking with a dashed line and a *88* marking below it. The notation includes triplets and various rhythmic patterns.

18

Широко

Аварская песня. Запись Г. Гасанова

Musical notation for item 18, a single staff with a wide interval and a fermata.

19

a Andante tranquillo

Аварские песни. Запись Ш. Чалаева

Musical notation for item 19a, a single staff with a fermata and a 5-measure rest. *и т. д.*

б

Andante sostenuto

Musical notation for item 19b, a single staff with a piano (*p*) marking and a 5-measure rest. *и т. д.*

в

Allegro moderato

Musical notation for item 19v, a single staff with a 5-measure rest. *и т. д.*

20

Даргинская («Джан тутти»). Запись Г. Гасанова

а Allegro



и т. д.

б Allegro

Кумыкская («Гел чи досум»). Запись Г. Гасанова



21

Аварская песня. Запись Г. Гасанова

а Andante



и т. д.

б Allegro

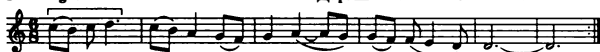
Лезгинская песня. Запись Г. Гасанова



и т. д.

в Allegro

Даргинская песня. Запись Г. Гасанова



г Moderato

Горско-еврейский танец. Запись М. Якубова



и т. д.

д Presto

Аварский танец. Запись М. Якубова



и т. д.

22

Allegretto

Аварская песня. Запись Ш. Чалаева

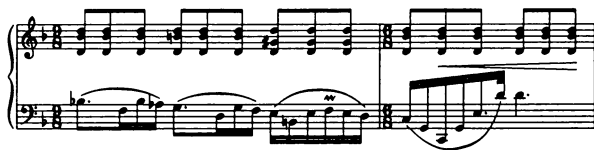


и т. д.

Moderato

23 **Moderato**

pp



Più mosso



24

«Я на кровле одна»

Musical score for the song «Я на кровле одна». The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a forte (*ff*) piano introduction. The vocal melody starts with the lyrics "а я на" and continues with "кров - ле од - на! Раз - ве в э - том мо -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a crescendo marked *p cresc. molto*. The score includes dynamic markings such as *ff*, *p*, and *pp*. The piece concludes with a piano introduction marked *pp*.

25

«Карача». Вступление

Musical score for the introduction of the song «Карача». The score is written for piano. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The introduction begins with a forte (*f*) piano and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, and *cresc.*. The piece concludes with a piano introduction marked *pp*.

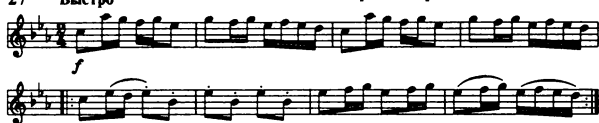
26 [Andante cantabile]

«Карачач». Вступление



27 Быстро

Аварский марш. Запись Г. Гасанова



28 Не слишком скоро

Концерт № 1



29

Бах, ХТК, I, Фуга № 2



6

Гасанов



30

начало темы побочной партии

Концерт № 1

Piano

giocoso

31

Скоро

Концерт № 1

Соло

f

Орк.

f



32 **Медленнее** **Концерт № 1**

Соло

Орк.

Two systems of music. The first system shows a piano solo (Соло) on the right hand with a melodic line and a piano orchestra (Орк.) on the left hand with chords. The second system continues the piano solo with a more complex melodic line and the orchestra with sustained chords. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte).

Two systems of music. The first system shows a piano solo with a long, sweeping melodic line across both staves. The second system shows the piano solo continuing with a similar melodic line, while the orchestra provides harmonic support with chords. There are slurs and accents throughout.

33 Концерт № 1

Соло

Орк.

34 Концерт № 1

Соло

Орк.

р и т. д.

35 Широко Концерт № 1

Соло

Орк.



36

Спокойно и певуче

Концерт № 1, вторая часть



37

Концерт № 1, первая часть, т. 87-89



38 Andante con moto

24 прелюдии, № 1

dolce
f

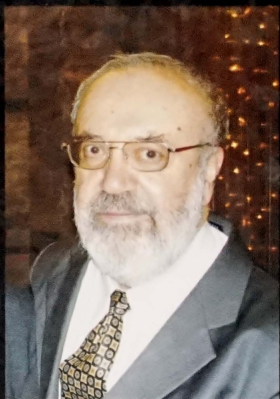
и т. д.

39 Moderato

24 прелюдии, № 24

p

f
dim.
и т. д.



Заслуженный деятель искусств и лауреат Государственных премий Республики Дагестан, почетный член «Международного общества Шостаковича» в Англии и музыковедческого общества в Японии музыковед Ма-нашир Абрамович Якубов (р. 04.05.1936) – в 1960 году окончил с отличием Московскую консерваторию. Рекомендую его в аспирантуру, Дмитрий Шостакович

писал: «М.А. Якубов - отличный музыкант, серьёзно и вдумчиво относящийся к своему труду человек» – и предсказал ему большую научную карьеру. Автор более 1500 публикаций по теории и истории музыки М.А. Якубов особое внимание уделяет музыкальной культуре Дагестана. Им написаны сотни статей и более десяти книг о музыке Страны гор, среди которых «Атлас музыкальных инструментов народов Дагестана», «Очерки истории дагестанской советской музыки», монографии о Г. Гасанове, С. Агабабове, Н. Дагирове, М. Кажлаеве, С. Керимове, Ш. Чалаеве, К. Шамасове.

Работы Якубова изданы в Англии (Кембридж и Оксфорд), Италии, Германии, Франции, США, Финляндии, Японии, Израиле, Польше, Швеции, Швейцарии и др. странах, переведены более чем на 20 языков, отмечены высшими премиями Немецкого книгоиздательского союза (2000), Федерального Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ («Книга года», 2007), Ассоциации книгоиздателей России («Издание, ставшее событием года») (2007) и др.