

МУСАИМ
МАГОМАЕВ





Гамар Шамилова

МУСЛИМ
МАГОМАЕВ



АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Баку · 1975

Редактор: А. В. Каагичева

M $\frac{70202-270}{M-651-75}$ № 36.31III-75

© Азернешр, 1975.

Выдающийся композитор, оперный дирижер, общественный деятель, педагог-просветитель Муслим Магомаев является классиком азербайджанской музыки, одной из ведущих фигур периода ее становления, когда были заложены основы для ее дальнейшего блестательного расцвета.

Как композитор он сыграл огромную роль в развитии многих областей азербайджанского профессионального музыкального творчества. Это прежде всего опера, симфоническая музыка, массовая песня. М. Магомаев был одним из пионеров создания в Азербайджане жанров музыки для кино и драматического театра. Он один из первых собирателей азербайджанского музыкального фольклора, не мало сделавший для его изучения и популяризации. М. Магомаев, первый в Азербайджане оперный дирижер, занимает видное место в развитии профессиональных традиций национальной оперно-исполнительской культуры.

Вместе с Узеиром Гаджибековым М. Магомаев пришел в музыку в самом начале XX века, когда в Азербайджане, разбуженном революционными событиями 1905 года, активизировалось стремление передовой художественной интеллигенции к развитию национального искусства, в том числе и музыкально-театрального. Свой жизненный и творческий путь М. Магомаев завершил в годы, когда советская азербайджанская профессиональная музыка прочно стала на путь завоевания высот со-

циалистического реализма и когда началось повсеместное признание ее успехов. Таким образом, жизнь М. Магомаева в музыке является своего рода живой иллюстрацией основных этапов развития профессионального азербайджанского музыкального искусства — от его становления накануне Великой Октябрьской социалистической революции до первых выдающихся успехов в период решительной победы социализма в Советской стране.

Абдул Муслим Магометович Магомаев родился 5 (18) сентября 1885 года в городе Грозном, в семье кузнеца-оружейника. Родители Магомаева всю жизнь трудились не покладая рук, чтобы дать образование своим сыновьям. К тому же духовный уклад семьи отличался широтой и прогрессивностью интересов, в частности художественных. В доме любили художественную литературу, устраивали любительские спектакли, звучала музыка. Ярко одарен был старший брат Магомет, прекрасно игравший на гармони и на флейте. Магомет Магомаев был душой художественно-интеллектуальной жизни семьи. Он отличался огромным обаянием, большими способностями и тягой к различным видам искусства. Учащийся грозненской городской школы, он был руководителем ученического оркестра, постоянно выступал в драматических инсценировках, а позднее преподавал европейские и восточные танцы. С юных лет Магомет Магомаев увлекался фотографией, хотя у «правоверных мусульман» это считалось греховным делом, как и занятие живописью. Кстати, и этим «опасным» даром Магомет был щедро наделен природой. Его увлечение рисованием было замечено школьным начальством, рекомендовавшим одаренного юношу в художественное училище Петербурга. Но родителям пришлось отказаться от мысли увидеть Магомета художником-профессионалом, так как материальное положение семьи находилось в крайне тяжелом состоянии.

Магомет оказал большое влияние на Муслима и первым приобщил его к музыке. Маленький Муслим, рано научившийся играть на восточной гармони, охотно подбирая на ней народные мелодии, отличался тонкой музыкальной одаренностью. В семье почти все, включая

и девочек, сестер Муслима, играли на гармони. Люблили слушать грамофонные пластинки с записью хоровых на-певов или танцевальной музыки. К хоровому многого-лосью Муслим приобщился юношей, слушая народную музыку терских казаков, живших в Грозном и окрестных селениях.

Первоначальное образование Муслим Магомаев полу-чил в грозненской городской школе, где успешно овладел игрой на скрипке, с удовольствием участвовал в учениче-ских концертах. По окончании школы Муслим в 1900 го-ду был зачислен слушателем Закавказской учительской семинарии в городе Гори.

Семинария эта, созданная в 1876 году и готовившая народных учителей, сыграла важную роль в развитии просвещения среди народов Закавказья. Национальный состав учащихся семинарии был весьма разнообразен. Вспоминая о годах, проведенных вместе с Узеиром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым в Горийской учи-тельской семинарии, старейший представитель азербайджанской культуры, в будущем заслуженный педагог республики Али Терегулов рассказывает: «Ежегодно сюда, в Гори, со всех уголков Кавказа и особенно За-кавказья съезжается разноплеменная молодежь для по-ступления в Закавказскую учительскую семинарию... В числе учащихся — русские, азербайджанцы, армяне, гру-зины, абхазцы, курды, представители многочисленных на-родов Дагестана, кубанские и терские казаки и даже нэ-гайцы и поволжские татары»¹.

Дух интернационализма, царивший в семинарии в та-кой большой мере, Магомаев сохранил на всю жизнь.

В семинарии имелось так называемое тогда «татар-ское» отделение, объединявшее значительную группу учащихся-азербайджанцев и ставившее своей целью под-готовку учителей для народных азербайджанских школ.

В числе других из стен семинарии вышли такие про-грессивные деятели азербайджанской культуры, активно способствующие просвещению родного народа, как Нариман Нариманов, Джалил Мамедкулизаде, Узеир Гаджибеков, Сулейман Сани Ахундов, Рашидбек Эфендиев, Махмудбек Махмудбеков. Именно на семинарской скамье

¹ А. Г. Терегулов. В Горийской учительской семинарии. «Изв. Академии наук Азерб. ССР» № 9, 1945, с. 83.

заяздалась прочная дружба молодого Муслима со многими будущими видными деятелями азербайджанской культуры. Именно здесь, в стенах Горийской семинарии, судьба свела двух талантливых юношей, родившихся в один год и в один день — Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева. Рука об руку, в содружестве с другими представителями прогрессивной азербайджанской интеллигенции, прошли они нелегкий, но благородный путь борьбы за формирование и дальнейшее развитие азербайджанского профессионального музыкального театра.

Дружба М. Магомаева и Уз. Гаджибекова представляется замечательный образец единства идеино-художественных устремлений, неутомимой совместной деятельности на благо родного искусства, постоянной взаимной поддержки, внимательного, заботливого отношения к творчеству друг друга. Эта дружба длилась вплоть до смерти Муслима Магомаева.

Семинарист Магомаев отличался большими способностями, разносторонними интересами, пытливым умом, исключительным прилежанием. Вот как характеризуют юношу при переводе во второй класс (1901—1902 гг.):

«Магомаев весь год вел себя отлично; был выдающимся учеником по усидчивости, прилежанию, имел положительное влияние на товарищей, вежлив, положителен, всегда ласков и приветлив; отлично танцует модные танцы; любит музыку и чтение.

Классный наст. (подпись)

30 мая 1902 г.»¹.

Одна из записей гласит: «Магомаев был отличный ученик и будет отличным учителем. Он мастер на все руки; никакое дело не вываливается у него из рук. Отличный музыкант, жизнерадостный»².

В характеристике М. Магомаева, окончившего последний класс семинарии (1903—1904 гг.), читаем:

¹ Архив Государственного музея народного образования Грузинской ССР, дело № 1580, с. 7, кондуктный лист воспитанника Закавказской учительской семинарии Абдул Муслима Магомаева.

² Там же.

«Магомаев управлял духовым оркестром семинарии, заменяя учителя музыки; он же успешно занимался с учениками нач. шк. III и IV отд. по обучению их скрипичной игре; кончил лучшим учеником, всегда был вежлив и почтителен; уроки давал отлично, конспекты составлял толково и пристранно; несомненно, что будет отличным учителем, украшением семинарии; о таких питомцах можно вспоминать только с благодарностью. Награжден 50-ю руб. вследствие разрешения Его П-ва господина попечителя Кавк. уч. округа.

Классный наст. (подпись).

1904 г. июня 15 дня»¹.

Сохранился рапорт директора семинарии от 16 мая 1904 года, ходатайствовавшего перед попечителем Кавказского учебного округа о награждении выпускника Магомаева денежной премией.

«Р а п о р т

Окончивший в настоящем учебном году курс вверенной мне семинарии Магомаев Абдул Муслим много приложил трудов, стараний и заботы как по заведованию духовым и струнным оркестрами семинарии и обучению музыке новичков из воспитанников, так и по обучению игре на скрипке учеников русского двухклассного начального училища, под руководством учителя музыки. Сверх того воспитанник Магомаев прекрасно учился по всем предметам учебного курса и всегда занимал по своим успехам и поведению первое место в классе.

Донося о сем и желая, с одной стороны, вознаградить Магомаева за его особые труды по семинарии, а с другой, вызвать полезное соревнование и в других воспитанниках семинарии, имею честь почтительнейше Ваше превосходительство просить не отказать в разрешении выдать воспитаннику Магомаеву при окончании им курса, на первоначальное обзаведение **пятидесяти рублей** из специальных средств семинарии.

Директор (подпись)

Письмоводитель (подпись)»².

¹ Архив Государственного музея народного образования Грузинской ССР, дело № 1580, с. 7.

² Там же, с. 4.

Горийская семинария во многом способствовала расширению духовных интересов молодого Магомаева.

Для нас особенно ценно постоянное упоминание педагогов Магомаева о его ярком музыкальном даровании и огромной тяге к музыке. Годы учения Магомаева в семинарии развили его музыкальные способности, приобщили его к мировому музыкальному искусству. Сольное и ансамлевое пение, игра на различных музыкальных инструментах, слушание музыки входили в число обязательных дисциплин семинарского учебного плана — об этом можно судить даже по приведенным выше материалам. Таким образом, программа эстетического воспитания учителя народной школы была очень широка.

Игре на скрипке М. Магомаев обучался у взыскательного педагога и неплохого скрипача М. Л. Пеккера, который весьма ценил музыкальные способности своего ученика. Муслим учился в семинарии также игре на гобое. Он принимал активное участие в струнном и духовом оркестрах, состоявших из учащихся семинарии. Тогда же Магомаев выступал в этих оркестрах в качестве помощника капельмейстера. Об этом впоследствии вспоминает Узеир Гаджибеков: «Муслим Магомаев прослыл среди нас отличным скрипачом и гобоистом. В семинарии часто устраивались концерты симфонического и духового оркестров, созданных из самих учащихся. Конечно, ни один концерт не проходил без самого активного участия одаренного, всей душой любившего музыку Муслима. Уже восемнадцатилетним юношей Муслим Магомаев был старшим музыкантом в симфоническом оркестре и часто заменял дирижера...»¹.

Муслим переиграл в ту пору множество фрагментов из симфонической классики, маршей и вальсов, попурри из различных опер, оркестровых переложений и популярных вокальных и фортепианных пьес. О разнообразии его «исполнительского репертуара» можно судить по альбому, сохранившемуся в архиве композитора. Здесь записаны: попурри из опер «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» Глинки, песня «По камушкам» из оперы «Русалка» Даргомыжского, ряд отрывков из опер «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского. Репертуар семинарских

¹ Узеир Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Сб. статей. Азернешр, 1966, с. 72.

оркестров включал в себя и произведения западноевропейских композиторов. Это и «Охотничья песня» из оперы «Волшебный стрелок» Вебера, и «Музыкальный момент» Шуберта, и отрывки из опер «Фауст» Гуно и «Риголетто» Верди, и части из симфонии Моцарта, и ряд других сочинений. А. Г. Терегулов вспоминает: «Играли мы довольно сносно: наш струнный оркестр выступал не только у себя на вечерах, но иногда и в общественных клубах, на благотворительных вечерах. С духовым же оркестром мы иногда выступали в городском саду»¹.

В семинарии Магомаев получил музыкально теоретические знания. Большую роль в развитии будущего музыканта сыграли и уроки пения, которые вел С. П. Гоглидзе, являющийся одновременно и преподавателем музыкальной теории.

Другим видом музыкальных занятий семинаристов, в которых принимал участие и М. Магомаев, было, как вспоминает Али Терегулов, «разучивание отдельных отрывков из опер и дуэтов, которые потом исполнялись в товарищеском кругу. Особым успехом пользовались ... арии из «Руслана и Людмилы», «Фра-Дьяволо» и «Гугенотов».

Активную роль во всех наших предприятиях играл Муслим Магомаев, имевший большую склонность и способности к музыке, танцам и выдвигавшийся в помощники капельмейстера оркестра»².

Музыка все больше становилась предметом искреннего увлечения молодого Магомаева. В каникулярное время, которое семинаристы обычно проводили в Тифлисе, Муслим и Узеир много времени отдавали музыке. Они активно посещали спектакли оперного театра, симфонические и камерные концерты.

Но не одной музыке посвящали свое свободное время юноши. «Нередко наш досуг, — сообщает Терегулов, — мы проводили за чтением, беседами по поводу прочитанного и рассказами о некогда прочитанных книгах. Иногда развертывались целые дискуссии. Читали мы немало произведений и русских и западноевропейских классиков, причем читали иногда вслух по очереди, стараясь превзойти друг друга в искусстве выразительного чтения»³.

¹ А. Г. Терегулов. В Горийской учительской семинарии, с. 84.

² Там же, с. 85.

³ Там же, с. 86.

Большой интерес Муслима привлекала народная музыка Кавказа и Закавказья и, в частности азербайджанская. Именно в годы учения в семинарии он начал жадно изучать музыкальный фольклор Азербайджана. Магомаев посвящает немало времени фиксации фольклора. Его записи оказываются настолько разнообразными и интересными, что в 1900 году удостаиваются экспозиции на Парижской всемирной выставке¹. Впоследствии азербайджанская народная музыка стала одним из важнейших источников творческого стиля Магомаева.

К этому же времени следует отнести первые творческие опыты Магомаева. Ранними сочинениями его были мазурка «Семинарист», вальс «Мечтание» для фортепиано и ряд других небольших композиций².

Годы, проведенные в Горийской учительской семинарии, чрезвычайно важны для формирования общественного мировоззрения будущего композитора. То было время активнейшего распространения в России, а также в Закавказье, идеи марксизма, время бурной подготовки первой русской революции 1905 года. Как известно, трудащиеся Закавказья составляли активную революционную силу страны. Вольнолюбивый дух, идеи освобождения народных масс от векового гнета проникали в среду учащейся молодежи. В Горийской семинарии, где так сильны были революционные настроения, создавались подпольные кружки по изучению марксизма. Семинаристы принимали участие в демонстрациях и забастовках.

Недаром так заботилось руководство о том, чтобы оградить семинаристов от революционных веяний. Интересные данные по этому вопросу приводит литературовед А. Мирахмедов. По указанию министерства просвещения был введен ряд «предупредительных мер». Правила поведения учащихся семинарии предусматривали, что в свободное от занятий время они могут читать лишь книги, выдаваемые семинарской библиотекой, и играть только в разрешенные дирекцией игры. Учащиеся могут совершать прогулки под надзором воспитателей, по разрешению педагогического совета — устраивать на дому театральные представления. Имелось тайное указание

¹ Учительская семинария и, в частности Закавказская, на Парижской всемирной выставке 1900 г. Тифлис, 1901.

² Хранятся в рукописном фонде Академии наук Азерб. ССР.

«оберегать семинаристов от общения с политически не- надежными лицами» и вообще от «вредных влияний». Имелся список запрещенной литературы, превышающей 100 названий. Сюда входили «Отечественные записки», «Современник», «Кто виноват?» Герцена, произведения Чернышевского. «Однако архивные материалы, — сообщает А. Мирахмедов, — свидетельствуют о том, что в конце XIX и начале XX в. эти законы значительно утрачивают свою силу.., и, несмотря на все ограничения, среди учащихся семинарии все более и более усиливаются революционные идеи»¹.

Естественно, что подобная «питательная среда» благотворно влияла на развитие гуманистических и революционно-демократических взглядов Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева.

В начале июня 1904 года Муслим Магомаев окончил учительскую семинарию. За отличные успехи, за деятельное участие во всех просветительских начинаниях семинарии Муслим Магомаев при выпуске получил в подарок скрипку и денежную премию.

И вот молодой человек вступает на путь самостоятельной трудовой деятельности.

Окончание курса семинарии обязывало Магомаева к работе в качестве учителя народной школы в течение ряда лет. Он был направлен заведующим и учителем сельской народной школы на Северный Кавказ, в село Бекович. Здесь Магомаев работал в течение года, организовав, между прочим, школьный хор, пользовавшийся большим успехом у местного населения.

Первые шаги его самостоятельной деятельности совпадают с непосредственным кануном революционных событий, пронесшихся в начале 1905 года над царской Россией и ее окраинами. «Мировой капитализм и русское движение 1905 года, — писал В. И. Ленин, — окончательно разбудили Азию. Сотни миллионов забитого, одичавшего в средневековом застое населения проснулись к новой жизни и к борьбе за азбучные права человека, за

¹ А. Мирахмедов. Новые документы о годах учения Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева. «Изв. Академии наук Азербайджанской ССР», 1954, № 7, с. 105 (перевод с азербайджанского мой. — Г. И.).

демократию»¹. И потому нельзя не оценивать как чрезвычайно важную в развитии культуры народа неутомимую и благородную деятельность, которую вели в те годы М. Азизбеков, Н. Нариманов, Дж. Мамедкулизаде, Н. Везиров, С. С. Ахундов, Г. Меликов (Зардаби), М. Сабир, А. Ахвердов и другие просветители. В начале же века в борьбу за просвещение и расцвет культуры азербайджанского народа активно включаются Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев.

В сентябре 1905 года Магомаев получил назначение в училище азербайджанского города Ленкорань, где он провел шесть лет.

По свидетельству современников, с приездом Магомаева в Ленкорань в общественно-просветительской и культурной жизни этого города сразу же почувствовался большой подъем. Между возникавшими в крупных центрах Азербайджана в годы первой русской революции прогрессивными школами «нового типа» (с ясно выраженной светской направленностью образования), и духовными школами «старого типа» («молла-хана», «медресе»), которые веками были единственными очагами знаний на Востоке, шла ожесточенная борьба. Борьба достигла такого напряжения, что этому вопросу было уделено определенное внимание на Первом съезде учителей, созванном в городе Баку в 1906 году².

Энергичная, кипучая натура Муслима Магомаева нашла широкое поле деятельности. Ленкорань в те годы — «глухой, уездный городишко», как характеризует его Узеир Гаджибеков. И потому он особо ценит ленкоранский период деятельности Муслима Магомаева: «Серьезно работать в области музыки в этих условиях было трудно. Но и здесь молодой учитель и музыкант проявляет инициативу, создает любительские кружки, отдает все свое время любимому занятию — музыке»³. С именем Магомаева в Ленкорани связаны организация ученического оркестра, хора, оркестра народных инструментов, устройство многочисленных общественных концертов, на которых исполнялись как русские или азербайджанские

¹ В. И. Ленин. Соч., т. XXIII, изд. 5, с. 146.

² Газ. «Эдабият ве инджесанет» от 11 декабря 1965 г. (на азерб. яз.).

³ Узеир Гаджибеков. Упом. сб., с. 72.

народные песни, песни других народностей, так и произведения популярных жанров, принадлежащие самим различным авторам, — марши, вальсы, разнообразнейшие попурри. На этих концертах исполнялись и собственные произведения Магомаева. Среди них отметим «Маленькую фантазию», «Попурри из туземных мотивов» для симфонического оркестра и ряд других. Иногда в таких концертах Магомаев выступал и как солист-скрипач.

В эти же годы Магомаев сделал оркестровые переложения хора «Ноченька» из оперы «Демон» А. Рубинштейна и «Индийского марша»¹.

Очень большой популярностью пользовался организованный Магомаевым драматический кружок, систематически ставивший спектакли на азербайджанском и русском языках. Среди пьес, входивших в репертуар этого кружка, следует назвать веселые злободневные водевили. Ставится, например, водевиль А. Сундукияна в переводе видного деятеля азербайджанской культуры, инспектора бакинских школ С. М. Ганиева — «Ахшам сабри хейр олар» («Вечернее чихание к добру»). В этих водевилях значительное место занимала музыка. Нередко по окончании спектакля актеры-любители под руководством Магомаева исполняли хором азербайджанские народные песни.

Деятельность кружка Магомаева стала настолько популярной, что о нем появились заметки даже в бакинских газетах. Так, на страницах одного из номеров газеты «Баку», в разделе «Мусульманская жизнь», читаем следующие строки в связи с одним из таких выступлений ленкоранского кружка: «По окончании спектакля хором певчих на родном языке была спета «Айын айдынлыгы» («Лунная ночь»), закончившаяся бурными аплодисментами»².

По истечении шестилетнего срока пребывания в Ленкорани, Муслим Магомаев сдал экстерном экзамен в Тифлисском учительском институте, и осенью 1911 года был переведен в Баку учителем школы одного из нефтепромысловых районов — Сабунчи. Но и здесь Магомаев

¹ Автор последнего пока нам не известен.

² Эта народная песня в записи Узеира Гаджибекова позднее была опубликована в сборнике «Азербайджанские тюркские народные песни». АзГиз, 1927.

не ограничивается только преподаванием. Он разворачивает большую внешкольную работу, стремится поднять культурный уровень своих учеников, детей бакинских рабочих, привить им любовь к музыке и обучить ее основам. Широко понимая роль просветителя, он ведет на вечерних курсах большую работу по ликвидации неграмотности рабочих, принимает горячее участие в организации драматических кружков, проводит концерты и т. д.

Тогда же Магомаев входил в замечательную группу энтузиастов создания национального азербайджанского музыкального театра, первенцем которого, как известно, была опера Узеира Гаджибекова «Лейли и Меджнун» (1908). В эту группу входили кроме Уз. Гаджибекова такие художественно-одаренные его соратники, как Г. Сарабский, Г. Араблинский, К. Примов, А. Агдамский, М. А. Алиев, М. Х. Терегулов, З. Гаджибеков и другие. Муслим Магомаев примкнул к ним сразу же по приезде в Баку. Первое время он играл на скрипке в театральном оркестре. В 1912 году в спектакле «Асли и Керем» Уз. Гаджибекова он дебютирует как дирижер, а через некоторое время — и как оперный композитор. Борьба за этот театр в скором времени поглощает Магомаева, становится самым важным делом его жизни.

Азербайджанский музыкальный театр формировался в чрезвычайно тяжелых условиях. Его создателям приходилось не только бороться с отсталостью и косностью закабаленных народных масс, но и ломать преграды, которые ставили театру реакционные круги. Огромны были и материальные затруднения, постоянно испытываемые театром.

Благотворительное общество «Ниджат» («Спасение»), одной из секций которого на первых порах была музыкально-театральная труппа, вело по отношению к азербайджанскому театру двойственную политику. Оно наживалось на все более крепнущем успехе первых азербайджанских опер и музыкальных комедий, с другой же стороны, — укрепление демократических сил внутри общества и увеличивающееся влияние азербайджанского музыкального театра среди широких масс вызвали резкие выпады реакционной группировки внутри «Ниджат», которую поддерживали бакинские нефтепромышленники.

«Идейное влияние азербайджанского театра на широ-

кие слои зрителей, — отмечал историк азербайджанского театра Д. Джадаров, — естественно, встречало сопротивление идеологов буржуазно-националистического направления». Борьба особенно обострилась внутри общества «Ниджат», когда «финансирующие его бакинские миллионеры, разгадав в М. Азизбекове активного революционного деятеля», передали руководство обществом в руки реакционеров¹.

«Несмотря на то, — сообщает далее исследователь, — что театр подвергался влиянию буржуазной идеологии, он никогда не утрачивал окончательно своих демократических, прогрессивных позиций даже в наиболее трудные годы реакции, ибо основное ядро деятелей азербайджанского театра было тесно связано с народом, с передовыми прогрессивными силами. Не пренебрегая материальными средствами, предоставляемыми благотворительными обществами, они старались использовать их в целях дальнейшего укрепления реалистического, значительного в идейном отношении театрального искусства»².

Как известно, в отстаивании прогрессивных позиций в национальном музыкальном театре особенно велика заслуга Гаджибекова, сплотившего вокруг себя единомышленников. Когда же Гаджибеков уезжает на учебу в Москву и Петербург, руководство труппой переходит к тройке его ближайших друзей — Муслиму Магомаеву, Гусейн Кули Сарабскому³ и Мамеду Ханафи Терегулову⁴. В это трудное время Магомаев всю свою энергию вложил в дело дальнейшего развития музыкального театра. Не оставляя работу в Сабунчинской школе, он с исключительным упорством и энтузиазмом берется за многообразный круг обязанностей по театру, начиная от репетиций, переговоров с приглашенными к участию в том или ином спектакле актерами и кончая выпуском афиш.

Взяв курс на политику жестокой эксплуатации молодого азербайджанского театра, «Ниджат» держит его

¹ Д. Джадаров. Азербайджанский драматический театр. «Азернешр», 1962, с. 108—109.

² Там же, с. 111—112.

³ Выдающийся азербайджанский певец, создатель образов героев во всех дореволюционных национальных операх.

⁴ Первый азербайджанский оперный певец — баритон.

в руках поистине кабальным договором. Муслим Магомаев много раз вспоминал впоследствии, что «общество преследовало не столько просветительные цели, сколько коммерческие выгоды...»¹.

Труппа вскоре вынуждена была уйти из общества «Ниджат» и взяться за организацию самостоятельной театральной труппы, возглавленной Узеиром Гаджибековым.

Дело молодого музыкального театра постепенно приобретало все больший размах, и труппа смогла в какой-то мере улучшить свое материальное положение. Появилась даже возможность оказать поддержку находившемуся тогда на учебе в Петербурге Узеиру Гаджибекову. Сохранился интересный документ — письмо Узеира к Муслиму из Петербурга от 16 мая 1914 года, ярко свидетельствующее о замечательном духе товарищества между двумя талантливыми молодыми людьми.

Приводим выдержки из этого письма.

«Теперь, так как возможно, что я останусь, то значит, пока мы не увидимся, поэтому прошу тебя высказать свое мнение относительно дальнейшей работы с сентября месяца, этот год мы провели без нужд, благодаря чему я имею возможность спокойно заниматься своим делом, в результате чего я поступил в Консерваторию, всем этим я обязан исключительно твоему искреннему желанию помочь мне; ради исполнения этого желания ты принес в жертву свой покой и здоровье, сумею ли я за это тебя отблагодарить — это покажет будущее, от души желаю, чтобы ты лето провел в полном покое и благотворно отдохнул. Что касается дальнейшей работы, то я это предоставляю вполне твоему расположению к этому делу, — большего просить от тебя не могу, ибо для меня ты слишком много сделал...»².

В другом письме Гаджибеков, подбадривая своих товарищей, выражает надежду на то, что только упорным трудом они достигнут успехов и что настанет время, когда «мучительные дни отойдут в область забвения»³.

¹ Личный архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся фразой: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества».

² Там же.

³ Привожу по книге Т. Касимова. Муслим Магомаев. Изд-во АН Азерб. ССР, 1948, с. 15.



Портрет М. Магомаева, 1916 г.



М. Магомаев среди учащихся Горийской семинарии

Но даже освободившись из-под власти «Ниджата», молодой музыкальный азербайджанский театр долго еще, вплоть до установления Советской власти, не был подлинно профессиональным театром. Он не имел ни своего помещения, ни постоянной труппы, ни костюмов, ни декораций. Спектакли давали нерегулярно, чаще всего приурочивая их к праздникам. Настоящей постановочной работы над спектаклем не было. Муслим Магомаев рассказывает о тяжелом положении театра: «...Конечно, постановок вообще в тюркской опере не было... В декорационном, костюмном и других отношениях была полная путаница: «Аида», «Игорь», «Баядерка», «Онегин», «Жрица огня»... все шло в комбинации. Араб или саванник Персии — и шевровые ботинки и боярские костюмы!!! Словом, в постановочной части был сплошной сумбур»¹.

Выступив поначалу как один из организаторов азербайджанского музыкального театра и дирижер, Муслим Магомаев очень скоро включается в работу по созданию национального оперного репертуара. Еще до революции имя его приобрело широчайшую популярность как автора большой эпико-легендарной оперы «Шах Исмаил».

К сочинению оперы «Шах Исмаил» Магомаев приступил в 1913 году². Сочинение протекало интенсивно. «Работа моя, — писал впоследствии композитор, — шла довольно быстро, первые отрывки из оперы, исполненные мною на рояле, получили полное одобрение знакомых»³.

Но интереснейшее сочинение, принадлежащее и по сей день к числу самых любимых народом классических произведений азербайджанского оперного театра, по некоторым данным, не было первым опытом Магомаева в жанре оперы. В архиве композитора сохранилась рукопись вокального сочинения, помеченного как ария из оперы «Любовь». О том, что в период 1913—1914 годов Магомаев работал над оперой под таким названием и что, возможно, была проделана уже значительная работа, говорит следующий любопытный документ:

¹ Личный архив М. Магомаева. Рукопись та же.

² Там же. Рукопись начинается фразой: «Это было в 1913 году...»

³ Там же.

«Министерство внутренних дел.
Тифлисский комитет по делам печати.
12 октября 1914 года. № 1778.
г. Тифлис.
Организатору мусульманской оперы
Муслиму Магомаеву, г. Баку

На письмо Ваше от 5 сего октября, канцелярия комитета сообщает Вам, что разрешенная наместником его императорского Величества на Кавказе к постановке на сценах края пьеса на татарском (азербайджанском. — Г. И.) языке под заглавием «Любовь» в 4-х действиях, соч. А. М. Магомаева и А. С. Ибрагимова¹, была сдана в Тифлисскую почтовую контору 26 июня 1914 года за № 337, по следующему адресу: Абдул Муслим Магомаеву, в Баку, Нижне-Приютская улица дом № 47.

В случае надобности просимой Вами справки, благоволите препроводить в комитет одну 75-коп. гербовую марку.

Секретарь комитета»².

К сожалению, ни сюжет, ни музыка этой оперы и никакие дополнительные сведения, касающиеся предполагавшейся, но не состоявшейся ее постановки нам пока неизвестны. Упомянутая нами ария имеет интонационное сходство с выходной арией Аслан-шаха из «Шах Исмаила» и, возможно, послужила для нее первоначальным материалом.

Опера «Шах Исмаил» была завершена в 1916 году. Тогда же она готовилась к постановке. Сохранились даже первые афиши, оповещающие о предстоящей в декабре премьере. Однако осуществлению спектакля помешал пожар в театре Г. З. Тагиева, где тогда шли азербайджанские оперы и музыкальные комедии.

Первое представление оперы «Шах Исмаил» состоялось лишь 7 марта 1919 года.

Премьера прошла с большим успехом. Об этом свидетельствуют отзывы в местной печати, высоко оценившие сценичность оперы, ее богатый мелодический стиль, смелые поиски композитора в области гармонических и оркестровых средств выразительности. Успеху молодого композитора способствовало талантливое исполнение ро-

¹ А. С. Ибрагимов, видимо, автор либретто оперы.

² Личный архив М. Магомаева.

ли шаха Исмаила выдающимся актером Г. К. Сарабским, в бенефис которого и шел первый спектакль¹.

Приведем выдержки из рецензий на этот спектакль, помещенных в бакинских газетах. «Опера стильна и сценична, — заключает рецензент газеты «Азербайджан» от 12 марта 1919 года.—Музыкальная часть, конечно, не лишена недостатков, но с исправлением... можно получить вполне достойную и даже, можно сказать, замечательную оперу».

В номере той же газеты от 14 марта отмечался «самородный талант молодого композитора», указывалось на то, что «в музыкальных узорах своих опера мелодична, лирична и кантилениста», на то, как удачна музыка балетных сцен. Высказанные там же справедливые критические замечания касались несколько статичной драматургии произведения. «Указанным недостатком, — читаем в рецензии, — страдает особенно последнее действие, которое, как развязка, должно быть богато движениями и сюрпризами» (сценически выгодными ситуациями. — Г. И.). Другой недостаток оперы, подмеченный в рецензии, — неравномерное и непоследовательное распределение классических приемов музыкального изложения — интересен для нас как свидетельство того, что М. Магомаев уже тогда не мыслил себе национальной оперы вне связи с достижениями оперной классики. На первом этапе его оперного творчества эта связь осуществлялась робко, композитора сковывали как слабая подготовленность широкой слушательской аудитории, так и недостаток в собственных «технических ресурсах». И неудивительно, что автор на протяжении всего творческого пути не раз возвращался к своей первой опере, совершенствуя ее драматургию и музыкально-выразительные средства.

Великая Октябрьская социалистическая революция и установление в 1920 году Советской власти в Азербайджане, принесли экономическое и духовное раскрепощение народу, открыли невиданные перспективы во всех областях национальной культуры. Коммунистическая

¹ Партию Аслан-шаха пел Г. Б. Шарифов, Гульзар — Е. Оленская, Визиря — Г. А. Абасов, Абу Гамзы — Гусейнов. Дирижировал автор. (Данные из личного архива Магомаева).

партия и Советское правительство с первых же дней существования республики, несмотря на тяжелое положение в стране, особо большое внимание уделяют идеологическому фронту.

Азербайджанский народ, включившийся в строительство молодого Советского государства, в дружной семье народов Страны Советов, опираясь на прогрессивные традиции своей национальной культуры и на великие культурные достижения всего человечества, создает новую культуру — национальную по форме и социалистическую по содержанию.

Новое отношение народа к искусству получило воплощение в гениальном определении В. И. Ленина: «Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в самую толщу широких трудовых масс. Оно должно быть понятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль, и волю этих масс, поднимать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их»¹.

Ленинское понимание искусства и роли его в построении коммунистического общества стало краеугольным камнем и для культурного строительства в Советском Азербайджане.

В исключительно трудных условиях тяжелого экономического положения страны лучшие из старейших представителей интеллигенции Азербайджана стали активными участниками культурного строительства в республике. Полные великого чувства патриотизма, движимые любовью к искусству родного народа, они навсегда связали свою судьбу с Советским отечеством и своим самоотверженным трудом внесли большой вклад в становление социалистического искусства. Одним из тех, кто стоял в центре музыкальной жизни республики и был связан со многими из ее важнейших участков, был и Муслим Магомаев.

С первых же лет установления Советской власти в Азербайджане кипучая энергия Муслима Магомаева нашла себе огромное поле деятельности, а талант композитора разворачивается во всю ширь.

Он ясно представляет, какие огромные задачи встают

¹ В. И. Ленин. О литературе и искусстве. «Художественная литература», М., с. 663.

перед музыкантом молодой советской республики, народ которой навсегда порвал цепи многовекового рабства. Он говорит об этих задачах с увлечением и твердой уверенностью в том, что как бы ни были они трудны, впереди ждет расцвет подлинного большого искусства. Мысль эта звучит в выступлении М. Магомаева на Первом съезде (сентябрь, 1920 г.) работников просвещения и социалистической культуры Азербайджана, председателем исполнкома которого он тогда был: «Преданные идеалу служения пролетариату, с чувством полного сознания своего долга перед Родиной, мы, культурники, должны проявить максимум энергии в деле строительства красивой трудовой жизни. Работа немалая. Благодаря политике старого правительства, беспросветная тьма покрывала и покрывает Азербайджан, и нужны героические усилия для борьбы с невежеством. Но мы должны заявить, что идем на этот фронт с удвоенной-утроенной энергией, идем с твердой верой победить невежество и разлить свет науки среди дорогой нашему сердцу пролетарской массы»¹.

С 1921 года М. Магомаев возглавил Отдел искусств Народного Комисариата Просвещения Азербайджанской ССР. О масштабах работы М. Магомаева свидетельствует его выступление на Третьем всеазербайджанском съезде союза Рабис, 14 сентября 1921 года. Магомаев касается в своем большом докладе самых различных проблем, относящихся к сфере культуры и искусства, которые, по его мнению, являются задачами одновременно Отдела искусств и союза Рабис. Одной из главных задач он считает необходимость резкого улучшения состояния национального азербайджанского искусства (как тогда нередко говорили, «восточного» или «турецкого»). «Вы знаете, — обращается Магомаев к работникам фронта искусства, — что восточное искусство заброшено, забыто, проявляется в виде неорганизованных спектаклей...»².

Магомаев заостряет внимание на том, что перед работниками искусства встают задачи академического порядка: необходимо создать условия для выращивания национальных кадров. В первую очередь, это касается

¹ ЦГАОР Азерб. ССР, ф. 57, оп. 1, ед. хр. 31а, л. 30.

² М. Магомаев имеет в виду полулюбительский характер азербайджанских оперных спектаклей. Стенографический отчет съезда. Личный архив М. Магомаева.

воспитания профессиональных артистических кадров. М. Магомаев справедливо отмечает, что потребность в них значительно превышает те возможности, какие могут обеспечить студии, созданные в первый же год установления в Азербайджане Советской власти. Особенно плохо обстоит дело с национальными кадрами. «Положение здесь катастрофическое», оно ведет к тому, что «мы к тюркским актерам предъявляем минимум требований, достаточно, чтобы он знал немного литературу, умелходить по сцене, - имел некоторые способности и желание работать... Мы вынуждены такого актера брать и потом его на сцене обучать». Магомаев резко ставит вопрос о необходимости подготовки кадров актрис-азербайджанок: «Надо покончить с тем вопросом, что у нас на сцене мужчины до сего времени исполняли женские роли». Союз Рабис и Отдел искусств Наркомпроса республики должны, как считал Магомаев, добиться того, чтобы женская мусульманская студия, в те годы выполняющая функцию ускоренной подготовки актрис-азербайджанок, выработала бы отчетливую цель, сменила свой любительский профиль на профиль профессиональный.

Третий съезд работников искусств по времени совпал с созданием в республике Государственной консерватории, и, естественно, что М. Магомаев в своем докладе остановился на тех проблемах, которые были связаны с организацией учебного процесса в целом, и перспективой подготовки национальных кадров в частности.

Предметом особого внимания музыкального подотдела, по мысли Магомаева, должен стать оркестр азербайджанских народных инструментов. И здесь Магомаев выдвигает требование перехода на профессиональные рельсы: «Музыканты знают отлично, что если собрали 60... тар вместе и играют на них, это еще не значит, что это оркестр... тут... придется провести академическую работу, мобилизовать товарищей для этой работы, подойти к вопросу и с теоретической и с практической стороны».

Магомаев считал также, что перед искусством стоит «громадная задача» художественного развития трудящегося населения путем создания кружков самодеятельности, рабочих клубов и т. д.

Важным вопросом, поднятым М. Магомаевым, был вопрос оживления работы по художественно-музыкальному воспитанию в районах республики: «Одной из самых

очередных задач, — говорил он, — является создание музыкальных училищ в провинции и особенно... в Шуше, в Карабахе, который является поставщиком, сокровищницей восточного искусства. ...Должны быть учреждены музыкальные училища, где могут развиваться музыкальные способности многих из наших товарищей».

Магомаева тревожит состояние художественно-эстетического воспитания детей: «До сих пор школа, где воспитывается это подрастающее поколение, — говорит Магомаев, — уходила из-под влияния Отдела искусств... и каждая школа делала свое дело так, как это понимал учитель. Любой учитель, который немножечко умеет петь, начинал учить и выучивал детей тому, что сам умеет». Задача Отдела искусств — возглавить «художественно-эстетическое воспитание в школах общего характера». Одним из конкретных предложений Магомаева было написание детских сборников песен.

«Вам известно, — замечает он, — что если существовали различные сборники песен для русских... школ, то совершенно не существует сборников (песенников) для туземных школ... Вообще теперь детских песенников не существует, что является большим минусом. Перед музыкальным подотделом стоит задача собрать ряд народных песен, которые по своей музыкальной постановке вполне подходят для этого времени, вложить в них подходящее содержание. Для этого мы полагаем использовать силы наших литераторов... в этом смысле определенная работа у нас уже ведется».

Мы выделили главнейшие из вопросов, поднятых М. Магомаевым и представляющих конкретную разработку наиболее существенных задач в области национального искусства того времени. Многие из поставленных вопросов перекликаются с теми, что в этот период были разработаны Узеиром Гаджибековым в его статье «Музыкально-просветительные задачи Азербайджана», опубликованной в первом номере созданного тогда при Наркомпросе и выходящего на азербайджанском языке журнала «Искусство»¹. Таким образом, актуальная проблема скорейшего развития музыкальной культуры Азербайджана разрабатывается ведущими ее представителями.

¹ См. Узеир Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Сб. статей. Азернешр, 1966, с. 25—30.

ми как под углом зрения эстетики нового времени, так и в разрезе скорейшего осуществления на практике.

Все, что было сделано М. Магомаевым на вверенном ему ответственном участке, подтверждает, что слова его никогда не расходились с делом. Ни одно из конкретных мероприятий, проводимых тогда же Магомаевым, не казалось ему ни трудным, ни второстепенным. Он последовательно добивался скорейших сдвигов в азербайджанском искусстве.

В первые же месяцы своей деятельности он провел громадную работу по выявлению и сбору всего имущества, имеющего отношение к искусству, по ремонту и переоборудованию театров, он проводил консультации по вопросам подготовки артистических кадров, по поднятию сценической культуры. В бытность Магомаева руководителем Отдела искусств и по идеи комиссара просвещения Д. Буниат-заде был создан «Тюркский сатир-агиттеатр», восстановлено здание бывшего Тагиевского театра. По окончании ремонта последнего Муслим Магомаев был назначен его директором. С 1924 года он возглавил Азербайджанский государственный театр оперы и балета (тогда нередко называемый Большшим государственным театром), будучи одновременно его художественным руководителем и дирижером.

Магомаев был одним из деятелей, способствовавших объединению в Большом государственном театре двух существовавших тогда раздельно оперных трупп — азербайджанской, сначала находившейся при драматическом театре (бывший театр Тагиева), и русской, т. е. собственно труппы оперного театра. В его архиве сохранилась докладная Наркомпросу, написанная в 1924 году, в связи с развернувшейся дискуссией вокруг вопроса дальнейшего развития азербайджанской оперы, где сказано: «... я полагаю, что для более нормального развития тюркской оперы она должна быть переведена в Большой государственный театр. Мотивы я выставлял и в прошлом году, и если Вы принципиально согласны — я могу представить мотивированный доклад по этому поводу»¹. Спустя три года он снова возвращается к этому вопросу, уточняя преимущество перехода азербайджанской оперы

¹ Личный архив М. Магомаева. Докладная датирована 25 декабря 1924 г.

в Большой театр. «Тюркская опера... получила—два года назад—с переводом ее в Большой театр все возможности к поднятию художественности, а именно: прекрасный оркестр, хор, балет и вообще все возможности к прогрессу»¹.

С первых же дней установления нового строя для композитора неизмеримо расширились возможности для собственного творчества. Интенсивное в течение 20-х годов, оно дает резкий скачок в начале 30-х, отражая особенности развития всех братских национальных культур Советской страны.

Конец 20-х — начало 30-х годов — это годы грандиозных достижений во всех отраслях нашего хозяйства, в области культуры. Велико было значение для развития всех областей литературы и искусства Постановления Центрального Комитета партии «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932).

Вместе с другими братскими народами Советского Союза, азербайджанский народ вступает на путь активного развития социалистической культуры. Большие успехи отмечаются в азербайджанской литературе и драматургии, в азербайджанском театре. Такие же значительные сдвиги были достигнуты и в области азербайджанской музыки. Формируются и развиваются все новые и новые жанры азербайджанской музыки. Азербайджанская музыка все чаще звучит в концертных программах различных городов нашей страны. В периодической печати все чаще появляются заметки о гастролях работников искусств Азербайджана в Ростове, Тбилиси, городах Средней Азии. Глубоко показательным событием в творческой жизни наших композиторов надо считать концерт азербайджанской музыки, состоявшийся 24 ноября 1931 года в Ленинградской филармонии, где были исполнены «Гимн к 10-летию советизации Азербайджана» Узеира Гаджибекова, «Фрагменты» Асафа Зейналлы, «На полях Азербайджана» Муслима Магомаева и другие сочинения.

В Азербайджане к этому времени подрастает новое творческое поколение. Среди первых молодых азербайджанских композиторов, получивших профессиональное образование в советские годы, — А. Зейналлы. Уже поя-

¹ Личный архив М. Магомаева. Докладная Наркомпросу. Датирована 8 мая 1927 г.

вились первые произведения А. Бадалбейли, Ниязи, С. Рустамова. В 1935 году в музыку пришли Қара Қараев и Джевдет Гаджиев, Тофик Кулиев, а несколько позднее Фикрет Амиров, Султан Гаджибеков и другие композиторы, прославившие родное искусство далеко за пределами республики. Но ведущая роль в борьбе за развитие музыкальной культуры в этот период принадлежала Уз. Гаджибекову и М. Магомаеву.

С 1929 года в широкий диапазон деятельности Магомаева вошло и радио. Он был назначен музыкальным руководителем Азербайджанского радиоцентра. И в эту свою работу Магомаев вносил присущую ему непримиримость с отсталостью и консерватизмом.

Магомаев с первых дней своей работы подробнейшим образом анализирует состояние национального музыкального радиовещания, ищет пути преодоления недостатков, мешающих осуществлению той важной художественно-эстетической и идеально-воспитательной функции, какую несет на себе радио. Он ставит вопрос о серьезном подходе к проблеме репертуара музыкальных передач. Верно представляя, какое большое место в быту народа занимает мугамат и народная песня, он вместе с тем неоднократно указывает на несоразмерное преобладание их в репертуаре радио, что, несомненно, ослабляет сферу воздействия на широкие массы слушателей. Его беспокоит, что проверка программ музыкальных передач за шесть месяцев показала, что «90% вещания держится на мугамате, причем в программе фигурируют одни и те же мугамы»¹. Очень незначительно число исполняемых народных песен: Магомаев называет несколько более десятка! Немногочисленны, по его мнению, образцы народно-танцевальной музыки². «А ведь в течение этого времени, — подводит он невеселый итог, — у нас было 50 открытых концертов в доме Обороны, 50 концертов в Парке культуры и отдыха в Шаумяновском районе и почти 500 художественных передач из студии.

Можно себе представить, сколько раз каждый из этих номеров повторяется! А повторяется репертуар до тошноты. Наши старания внести некоторое разнообразие путем исполнения номера то одним, то другим, то третьим

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись докладной на имя председателя Азрадиокомитета (дата не установлена).

² Там же.

певцом — то на таре, то на кеманче, то даже на гармони — не смягчали однообразия. Конечно, кто бы ни исполнял, на чем бы ни исполнял, как бы ни исполнял — «Сегях», «Чаргях» — остается «Сегях» и «Чаргях» и т. д.¹.

Фрагмент рукописи, хранящейся в архиве композитора, развивает эту мысль.

«Одним из наиболее существенных минусов в наших восточных художественных передачах — нужно считать повторяемость (выделено мной. — Г. И.) музыкального материала, доходящая до крайних пределов.

Мы это понимаем, мы против этого боремся! Но можно ли изъять это?.. К сожалению — пока невозможно». Внимательно и вдумчиво анализирует Магомаев причины неизбежной, доходящей до катастрофы повторяемости изо дня в день одних и тех же радиопередач, одних и тех же жанров музыки. И ищет скорейших путей преодоления этого. Так встает перед ним как перед руководителем сложнейший комплекс проблем, где творческие и организационные задачи сближаются, а порой и переплетаются друг с другом.

Вопрос пропаганды народно-национальной музыки был для Магомаева неотделим от повышения уровня исполнительской культуры и профессиональной ответственности артистов радио. «В момент моего прихода на работу в радио, — читаем в одной из докладных Магомаева, — по восточному сектору было такое состояние: ... музыканты на службе в радио не состояли, а имели по отдельной маленькой нагрузке... это их устраивало вполне, так как они, с одной стороны, имели в кармане книжки членов профсоюза и все льготы, связанные с этим, а с другой, и это самое главное, имели полную возможность халтурить на все 100%. Музыкант свободно располагал своими вечерними часами и на вечерние концерты радио приходил обычно тогда, когда он был свободен от свадеб и других случайных вызовов, дававших ему больше денег. Характерен, например, случай, когда в первые дни моей работы из 8 музыкантов, назначенных на концерт, явился только пианист — остальные все были на свадьбах (вероятно, и он ушел бы на свадьбу, если бы мог тащить рояль)».

Юмор этот достаточно горький, но деятельная натура

¹ Архив М. Магомаева.

Магомаева не мирилась с существующим положением. В той же докладной читаем:

«Немедленно ликвидировав такое положение, мы имели следующий этап урегулирования этого вопроса, сначала был создан **постоянный штатный ансамбль** из 8-ми высококвалифицированных восточных музыкантов, дальше он расширяется до 12-ти, затем — до 16-ти, а в нынешнем году — до 24-х».

Мероприятие по укрупнению инструментального ансамбля радио было одним из путей создания здесь оркестра азербайджанских инструментов нового типа, т. е. исполняющего свой репертуар по нотам, а не по слуху, как это было до 1932 года. Создателем «нотного» оркестра, как известно, был Узеир Гаджибеков. М. Магомаев участвует в организации условий, при которых это замечательное начинание быстро окрепло и приобрело профессиональный характер. Он писал в цитируемой выше докладной: «Мероприятия наши шли не только по пути организационного налаживания оркестровой силы, но и по пути ликвидации его музыкальной неграмотности и перевода на нотную систему. И мы **сейчас имеем оркестр, играющий по нотам**. Это — первый почин, исходящий из Радио: ни консерватория, ни другие учреждения, несмотря на то, что Государственный восточный оркестр... существует уже 5 лет, этого пока не сделали. Мы считаем, что это является в области музыки шагом политического значения.

Может быть, на этом пути предстоят еще большие изыскания, как в смысле уточнения научной стороны этого вопроса, так и в смысле реконструкции инструментов. Но одно неоспоримо, что мы стоим на правильном пути — на пути изжития схоластики и мертвчины, как в репертуаре, так и в его гармонической проработке».

М. Магомаев приглашал в штатный состав солистов радио лучших азербайджанских музыкантов — Г. К. Сарабского, Я. Қалантарлы, Г. Гаджибабекова и других. Кроме мугамата в репертуар радио вошло искусство ашугов, причем, не только старой эпохи, «но и песни, отражающие сегодняшнюю стройку в деревне, колхозное переустройство».

Наряду с концертами народных национальных инструментов в период деятельности М. Магомаева, по радио зазвучала симфоническая национальная музыка. В сим-

фоническом оркестре Магомаев справедливо видел одно из величайших достижений мировой музыкальной культуры, мимо которого исторически не могла пройти и азербайджанская музыка. Вот, что писал он по этому поводу: «Нужно быть наивным (если не глупым), чтобы думать, что тюркский народ свою музыкальную культуру будет строить только на оркестре из восточных инструментов. Повторяю и подчеркиваю, что этак могут мыслить только лишенные разума махровые националисты»¹.

«Национальная по форме и социалистическая по содержанию тюркская музыка, — писал далее М. Магомаев, — должна звучать через симфонический оркестр, являющийся результатом мировой культуры. К этому нужно идти, идти упорно и твердо. Мы должны создавать симфонические сочинения на тюркские темы...»². О том, как осуществлял эту задачу композитор в собственном творчестве, мы расскажем ниже.

Подобная направленность в деятельности руководителя музыкального вещания тем более заслуживает огромного уважения, что республика в конце 20-х — начале 30-х годов еще не располагала достаточными композиторскими кадрами, вооруженными профессиональной техникой. Но Магомаев справедливо полагал, что надо начинать хотя бы с малого, что пробовать свои силы в создании новых для азербайджанской музыки симфонических жанров должны и представители старого поколения и композиторская молодежь, находящаяся на консерваторской скамье. Необходимо «для создания нового репертуара, — писал он начальнику республиканского радиоцентра, — пригласить на службу нескольких молодых композиторов, знающих тюркскую песню и музыку»³. Чтобы поднять качество исполнения по радио новой для широкой аудитории симфонической музыки, Магомаев считал необходимым пригласить на радио высококвалифицированного дирижера⁴.

Прогрессивная линия, взятая М. Магомаевым в вопросе развития национальной симфонической музыки,

¹ Архив М. Магомаева. Докладная на имя председателя Азрадиокомитета (дата не установлена).

² Там же.

³ Архив М. Магомаева. Рукопись не датирована.

⁴ Там же.

очень скоро дала свои ощутимые плоды. Он писал в 1932 году, через три года после начала своей работы на радио: «Вещание, которое было замкнуто в скорлупе тара и кеманчи, с первых же дней мы расширили, введя в практику наших передач концерты силами **симфонического оркестра**. Это настолько освежило вещание, что мы получили целый ряд коллективных и персональных писем от радиослушателей, приветствовавших это начинание. Оно вполне естественно: продвигаясь по пути культурных достижений вообще, мы и на музикальном фронте должны прийти к победам, овладев техникой европейского мастерства...»

Можно спорить о более или менее удачно написанном, можно оспаривать некоторые приемы композиторского творчества, но неоспоримо, что симфонический оркестр является большой художественной единицей, через которую может и должна идти музыкальная культура освободившегося от векового гнета и строящего социализм народа»¹.

Много внимания уделяет Магомаев вопросу обогащения национального песенного репертуара. Чрезвычайно характерно следующее его соображение: «Наряду с песнями народными, являющимися наследием прошлого, нужно давать песни новые, отражающие новый быт, новое строительство, зовущие к новым победам»². Здесь были те же трудности, что и в области национальной симфонической музыки: не хватало профессиональных композиторов. «Кто у нас может писать новые песни? — с горечью спрашивает Магомаев, и сам же отвечает: — 2—3 человека». Среди них — талантливый, подающий большие надежды, но, к сожалению, безвременно погибший Асаф Зейналлы, создавший для радио хор к 10-летию Закфедерации.

Не случайно, что вопрос неблагополучия в области массовой песни, хоровой музыки, как и симфонических сочинений, проходит почти через все материалы и документы, свидетельствующие о деятельности Магомаева на радио.

¹ Рукопись докладной на имя председателя Азрадиокомитета, датированная 1932 годом.

² Архив М. Магомаева. Рукопись докладной на имя председателя Азрадиокомитета (дата не установлена).

М. Магомаев стремился широко пропагандировать музыкальную классику. Он считал необходимымзнакомить через радио азербайджанских слушателей с классикой и с фольклором народов СССР, видя в этом одну из форм интернационального воспитания трудящихся.

«Нужно, давая концерты из произведений русских и европейских мастеров, — отмечал он, — постоянно приучать тюркского слушателя к восприятию произведений, являющихся шедеврами мировой культуры. Нужно, практикуя вечера песен народов СССР, способствовать интернациональному воспитанию масс»¹.

Магомаев понимал, что в период коренной перестройки деревни необходимо донести музыку до рабочих районов нефтяного Баку и также до самых отдаленных сельских районов страны.

По инициативе М. Магомаева устраивали открытые концерты силами радио в нефтяных районах Баку — в Черном городе, Сабунчах, Сураханах, Забрате, на Баилове. Магомаев разработал план постоянного обеспечения сельских радиослушателей художественно полноценными музыкальными программами. План предусматривал все сложные вопросы, начиная от систематического бригадного обслуживания районных радиоузлов художественно-исполнительскими силами, проблемы мощности радиопередатчика и кончая временем, которое было наиболее удобно для 100%-ного обслуживания сельских слушателей².

Магомаев искал новые, наиболее выразительные и интересные формы музыкальных радиопередач, выступая как против их однообразия, так и за высокое идеиное содержание, связанное с современностью.

Большое место в передачах заняли музыкальные радиоспектакли, радиомонтажи и инсценировки³. Магомаев

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись докладной на имя председателя Азрадиокомитета (дата не установлена).

² Там же. Докладная начальнику Азербайджанского республиканского радиоцентра (дата не установлена).

³ Один из документов, хранящийся в архиве Магомаева, содержит наименование следующих инсценировок, шедших в бытность его руководителем музыкального вещания: «Октябрь», «1905 год», «60-летие со дня рождения В. И. Ленина», «Броненосец Потемкин», «Красная Армия», «Парижская коммуна», «Международный день работницы», первомайская, антирелигиозная, из колхозной жизни, посвященная тюркской женщине и т. п.

придавал большое значение эстраде, ратуя, главным образом, за музыкальную злободневную сатиру, выкорчевывающую недостатки.

20-е годы выдвигают необходимость изучения народного музыкального творчества, что связано с общими задачами советской музыки, вступившей на путь народности и реализма. Знакомство с фольклором начало приобретать научно-исследовательский характер.

Вот что писал Магомаев по этому поводу: «Собиранию и изучению тюркской народной песни необходимо придать особое значение. Этот вопрос у нас никак не сходит с мертвой точки. Между тем, от этой работы почти целиком зависит выявление тюркской гармонии»¹.

Мысль этаозвучна тому, что высказал Узеир Гаджибеков в своем замечательном труде «Основы азербайджанской народной музыки», над которым он тогда работал: «Стройная система азербайджанских ладов и строгие законы образования осмысленной мелодии не только не препятствуют введению многоголосия, а наоборот, представляют собой крепкий фундамент для строительства крупных многоголосных форм...»²

В середине 20-х годов, к 10-летию Октября, подготавливается к изданию сборник «Азербайджанские тюркские народные песни», вышедший в 1927 году под общей редакцией М. Магомаева. В сборник вошли народные песни, записанные Узеиром Гаджибековым, Зульфугаром Гаджибековым и Муслимом Магомаевым. Это был первый сборник публикаций азербайджанского музыкального фольклора. Из 33 вошедших в сборник песен 2 — принадлежат перу Уз. Гаджибекова, 19 были сообщены замечательным знатоком азербайджанской народной музыки, певцом-мугамистом Джаббаром Калягды, остальные — братом Узеира Гаджибекова, композитором Зульфугаром Гаджибековым. В сборник вошли самые различные образцы народной песни. Здесь песни трудовые и бытовые, танцевального и лирического склада. Часть из них дана в одноголосном изложении, боль-

¹ Личный архив М. Магомаева. Докладная Народному Комиссару Просвещения (не датирована).

² Узеир Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Изд-во АН Азерб. ССР, 1945, с. 32.



Ленкорань. Оркестр народных инструментов, организованный М. Магомаевым



Портрет М. Магомаева, 1935 г.

шинство же обработано и гармонизировано Уз. Гаджибековым и М. Магомаевым. Обработки эти отличаются бережным подходом к народной творческой фантазии, учетом тонкой самобытности каждой песни, ее ладовости, мелоса, ритмического начала. В целом сборник имеет не только научно-познавательную, но и большую художественную ценность.

Среди песенных обработок Магомаева отметим особо обработки для голоса и симфонического оркестра. Это — песня «Бахчадан гэлэн сэс» («Звук, несущийся из сада»), «Бу дуняда даш йуклэдим» («Я познал тяжести этого мира»), «Вахт вар икэн» («Пока есть время»), «Бага гирдим» (талышская песня «Вошел я в сад»), «Сэндэн мэнэ яр олмаз» («Не быть тебе мою милой»), «Гюль ачды» («Цветок раскрылся»), «Кнарик» и др.

В рукописном архиве композитора сохранились записи около трехсот произведений азербайджанской народной музыки. Часть этих записей представляет черновые наброски. Сто примеров народной музыки, песенной и танцевальной, включены в сборник «Азербайджанское народное творчество», подготовленный самим Магомаевым к печати.

В тематическом и жанровом отношении сборник очень разнообразен. Здесь образцы бытовых, трудовых песен, но значительную часть мелодий, вошедших в сборник, составляют образцы народной песенной лирики. Это — песня «Гёзелим» («Моя красавица»), «Дурна» («Журавль»), «Кучелере су сэпмишэм» («Полила я улицу водой») и др.

В этом же сборнике привлекает внимание запись мугама «Раст». Она произведена с игры выдающегося азербайджанского тариста Курбана Примова и датирована 25 марта 1928 года. Таким образом, хронологически это первая, к сожалению, неопубликованная нотная запись азербайджанского мугама.

Упомянутый сборник дает богатейший материал для изучения народного творчества. Он составлен с большой добросовестностью и в примечаниях автора содержит интересные фактические данные о том, где, когда и от кого произведена та или иная запись¹. Имеются здесь и

¹ Отдельные мелодии записаны с игры на таре знаменитого тариста-виртуоза К. Примова, слепого музыканта-гармониста Ахада Алиева, с голоса Г. Сарабского и Бюль-Бюля. Ряд записей сделан с грампластинок, на которые еще до революции записана игра известного тариста Бала.

сведения об истории и распространении отдельных песен.

Характерно, что, собирая, записывая и творчески обрабатывая фольклорные мелодии, Магомаев никогда не ограничивается рамками азербайджанской музыки. Среди фольклорных записей и обработок, принадлежащих ему, мы находим песни и танцы дагестанцев, талышей, армян и других народов.

1

Как мы уже говорили, в 20-е годы и в первой половине 30-х годов, когда все советское художественное творчество развивается под лозунгом «Искусство — массам», когда в молодой Стране Советов оно становится отражением духа созидания новой жизни, одним из самых важных жанров музыкального творчества становится массовая песня. Она постоянно звучит на демонстрациях, на народных праздниках, сопровождает советского человека в труде и на отдыхе.

Учитывая острую потребность в произведениях песенного жанра, обусловленную самой действительностью, М. Магомаев писал: «Азербайджанские композиторы должны на основе родной песни создать новую песню, пролетарскую песню, отображающую новый быт, наши достижения, наши недостатки, песню, зовущую к труду, к новым победам, песню, ободряющую от усталости, песню, развлекающую по-новому»¹.

Муслим Магомаев был одним из первых авторов массовых песен Советского Азербайджана. Характерно, что все созданные композитором песни относятся к советскому времени и связаны с современной тематикой. Песни Магомаева — это своеобразный синтез азербайджанской народной, русской революционной и советской массовой песни. Многие созданы в содружестве с замечательным поэтом Азербайджана М. С. Ордубады. Их основная черта — лиризм, но это, как правило, лирика не любовная, а светлая радость созидательного труда, неотделимая от приподнято-героической настроенности. Таковы песни «Мазут ордусу» («Армия мазутчиков»), «Нефть», «Бизим кэнд» («Наша деревня»), «Апрель», «Зарбачи юлдашым» («Товарищ мой ударник»), «Ярыш» («Соревнование») и др. В ряде песен композитор воспевает

¹ Архив М. Магомаева. Докладная на имя председателя Азрадио-комитета.

природу Азербайджана, просторы Родины. К таким относятся «Яз» («Весна»), «Май», «Тарла» («Поле»). Песни Магомаева отличаются своей напевностью, легко запоминающейся мелодией, простотой и ясностью гармонизации, четкостью структуры, близостью к народной азербайджанской музыке. И по эмоциональному тонусу и по приемам музыкальной выразительности, при скромности выразительных средств, они свидетельствуют о поисках композитором новой интонационной сферы азербайджанской музыки. В значительной мере по этому пути пошло в дальнейшем развитие азербайджанской массовой песни.

О нарастающем интересе к песенному творчеству М. Магомаева свидетельствует любопытный документ 1932 года — договор заказа композитору Ашхабадским радио шести песен для голоса и фортепиано, а также записи девяти народных азербайджанских песен¹.

В рассматриваемый период Магомаев создает ряд произведений для симфонического оркестра. Как мы уже знаем, это было не только результатом многих творческих побуждений М. Магомаева, но потребностью творчески ответить на чутко ощущаемую историческую обусловленность всего процесса развития азербайджанской музыки.

Как и в ряде других жанров профессионального композиторского творчества, возникших в азербайджанской музыке заново, симфоническая музыка зародилась и развилаась в русле многонациональных завоеваний советской музыкальной культуры, в синтезе элементов и традиций национальных и интернациональных. Подобно тому, как это происходило при формировании азербайджанской советской оперы, где народные песенно-танцевальные структуры и формы жанров профессиональной устной традиции влились в классические оперные формы, фактором,

¹ Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Договор от 20 августа 1932 г. Ашхабадскому радио композитор представил песни «Қяклик» («Куропатка»), «Бизим кенд» («Наша деревня»), «Зарбачинин нагмаси» («Песня ударника»), «Зарбачи юлдашым» («Товарищ мой ударник»), «Май» (на слова М. С. Ордубады), записи народных песен — «Гюль ачды» («Цветок расцвел»), «А даглар» («О, горы»), «Боюна гурбан» («Буду жертвой твоей»), «Геми» («Пароход»), «Олкемиз» («Наш край»), мелодия азербайджанского народного танца «Юз бир» («Сто один») и др.

определившим рождение симфонической музыки, стало органическое слияние закономерностей народной музыки с принципами формообразования, сложившимися в европейском симфонизме.

Важно и то, что азербайджанская симфоническая музыка в качестве самостоятельной области композиторского творчества в значительной степени сложилась как музыка, связанная с современной советской тематикой, с современным строем образов. И в этом смысле она первыми же творческими образцами вошла в общее русло музыкальной культуры нашей страны. Как известно, в русской советской симфонической музыке, а постепенно в симфонической музыке ряда братских республик, «в конце двадцатых и начале тридцатых годов появляется группа симфонических произведений, свидетельствующих о творческой перестройке композиторов.., о возрастающем интересе к советской тематике, а также стремлении творчески развивать традиции русской классической музыки, приобщиться к миру народной песни, создавать ярко национальные музыкальные образы»¹. Именно в этот период Муслим Магомаев проявил смелую инициативу, обратившись к симфоническим жанрам и создав целый ряд произведений, в которых он стремился отразить тот грандиозный переворот в духовной культуре азербайджанского народа, к какому привели социалистическая революция и победа Советской власти в Азербайджане.

Его первенец среди произведений для симфонического оркестра — рапсодия «На полях Азербайджана» (1928)², хронологически первое симфоническое произведение в республике.

М. Магомаевставил перед собой сложную задачу — поиски национально-самобытных симфонических форм, с одной стороны, а с другой, — решение проблемы советской тематики, воплощение средствами новых для азербайджанского слушателя жанров совершенно иных, незнакомых искусству прошлого образов современности.

¹ История русской советской музыки. Музгиз, М., 1956, т. 1, с. 255.

² Нередко не без основания в качестве источника симфонической музыки в Азербайджане называют оркестровые эпизоды из дореволюционных опер, а также опер начала 30-х годов, в том числе и опер М. Магомаева. Мы рассматриваем здесь лишь собственно симфонические произведения М. Магомаева.

М. Магомаев решал задачу, ориентируясь на реалистический путь, уже избранный в тот период советской музыкой: «стремление к возможно полному и глубокому охвату различных сторон нашей действительности побуждало композиторов обращаться к народным темам, развивать реалистическую программность, сочетать в симфонизме средства различных жанров»¹.

В целом симфоническое творчество Магомаева можно охарактеризовать теми же словами, которыми характеризуется общая линия развития советской симфонической музыки 30-х годов: «углубление и расширение образного содержания советской симфонической музыки сказалось на стиле произведений, проявившихся в тематизме, в принципах развития, в трактовке музыкальной формы»². И для Магомаева характерно пристальное внимание к «народной музыке как материалу и основе для больших симфонических произведений... Народные мелодии особенно широко используются в различного рода сюитах, которые возникают в тридцатые годы в большом количестве»³.

Вслед за рапсодией «На полях Азербайджана» одно за другим появились более десяти симфонических произведений М. Магомаева. Среди них — сразу же приобретшие популярность «Танец освобожденной азербайджанки», фантазия «Пишдерамеди чаргях», «Дервиш» (1930), «Марш пионеров» (1930), «Марш, посвященный XVII съезду партии коммунистов» (1934), «Марш азербайджанского радио» («РВ-8»), симфоническая пьеса «Шалале», рапсодия «Джейран» (1933), «Рэнг шуштер», «Тесниф шур», танец «Тураджи», «Аскерани», «Лезгинка Агадж аул», фантазия «Дэрамеди шуштер»⁴. Все это — произведения малых симфонических форм. В ряде из них отмечаются ярко выраженные программные тенденции. В этом смысле особенно привлекателен программный замысел «Танца освобожденной азербайджанки» и рапсодии «На полях Азербайджана», где конкретизированы образы современной жизни.

¹ История русской советской музыки, т. 1, с. 267.

² Там же, т. 2, 1959, с. 379.

³ Там же.

⁴ Точные даты создания некоторых произведений пока не установлены.

Среди симфонических произведений Магомаева можно выделить несколько жанровых групп. Одну из них составляют произведения, непосредственно связанные с жанром азербайджанского народного танца. Иногда такие сочинения (например, симфоническая пьеса «Тураджи» или «Аскерани») содержат подлинные народные мелодии. Имеют в своей основе народно-танцевальное начало и такие сочинения, как «Тесниф шур», «Рэнг шуштер». Другая группа симфонических сочинений Магомаева связана с жанром марша. Третья близка по своим жанровым признакам азербайджанской народной песне. Наконец, четвертую группу составляют произведения, своими жанровыми истоками уходящие к мугаму («Пишдерамида чаргях»).

Симфонические партитуры Муслима Магомаева не были изданы ни при жизни их автора, ни в последующие годы. Между тем они заслуживают внимания и непосредственной эстетической привлекательностью музыки, задушевностью и темпераментностью, мелодическим и ритмическим богатством, и изящной, хотя и не претендующей на какую-то особую гармоническую или фактурную сложность манерой изложения. Симфоническая музыка Магомаева представляет собой также образец намеченного композитором синтеза национального и интернационального в той сфере жанрового симфонизма, который позднее получил большое развитие в Азербайджане.

Таким образом, Магомаев не только создавал симфонические произведения на «национальные темы», во многом опираясь на традиции русского классического симфонизма, но и искал национально-своеборзные принципы формообразования, опираясь при этом на народные музыкальные традиции. Отсюда — черты оригинального симфонического развития в его сочинениях. Оно чаще всего подчиняется не каким-либо традиционно-структурным схемам, а определяется принципами мугамного творчества. Одним из важных средств музыкального развертывания в большинстве симфонических произведений Магомаева является вариантико-секвентное развитие. Складываясь из свободного чередования отдельных эпизодов, контрастных по своему образному содержанию, тематическому материалу, ритмам, тональности, фактуре, форма магомаевских симфонических произведений привлекает своей внутренней логичностью.

Рассматриваемые ниже произведения могут дать представление об общем содержании и направленности музыкального развития симфонических сочинений Магомаева.

Одно из них — рапсодия «На полях Азербайджана». Это — своеобразный оркестровый «дастгях», т. е. тип сюиты контрастно-составного характера, истоки которой лежат в большом мугамном цикле. В азербайджанской народно-профессиональной творческой практике цикл дастгах характеризуется, как правило, ансамблевым исполнением и соединением вокального и инstrumentально-го начал. Магомаев перерабатывает этот принцип в чисто инструментальный, обогащая одноголосную традицию музыкального развития разработанной оркестровой фактурой.

Рапсодия содержит три относительно самостоятельных раздела, в известной мере соответствующих трем частям традиционной оркестровой сюиты.

Первый раздел носит функцию **вводной части**, ассоциируясь по характеру материала со вступлением в цикле «дастгях», т. е. «дарамед». Четкая, тематически выпуклая, интонационно «подобранная» музыка чем-то сродни маршу. В ней есть и торжественно-героическая образность, вероятно, обобщающая пафос радостного труда. Общая эмоциональная приподнятость — достижение всех новых высот — связана и с непрерывно восходящим секундным изложением. Нарушая народную традицию, композитор вводит в конце вступления заключительный эпизод (одновременно играющий роль связки, подготавливающей следующий раздел рапсодии).

Вторая часть контрастирует с первой своим импровизационно-речитативным складом. Это оркестровый мугам «Махур-Хинди» в оригинальном авторском варианте. Двухчастность второго раздела рапсодии определили структурно-формообразующие принципы, свойственные этому мугаму, а именно: наличие в нем двух разделов — «Махур-Хинди» и интонационно родственных «Шахназ» или «Вилаяти» (выбор варианта зависит от творческой фантазии мугаматиста — хананде). Магомаев трактует его с точки зрения «Вилаяти». Точно также колоритный здесь прием «переклички» между солирующими инструментами и оркестровым «тутти» остроумно преломляет традиционный в практике народного исполнения прием

переклички хананде и сопровождающего его пение ансамбля сазанде.

Третья часть рапсодии — типичный народный рэнг (с ладовыми чертами вилаяти), четкая по своей метроритмической структуре, изящная по мелодике танцевального типа инструментальная пьеса. Тема этой чатси — оригинальное создание самого композитора, хотя близка подлинным народным образцам. Светлая, целеустремленная, волевая, она хорошо завершает цикл, утверждая главный образ произведения — апофеоз свободному труду.

Одно из привлекательных качеств рапсодии «На полях Азербайджана» заключается в общей композиционной стройности, симметричности целого. Своебразная крупная трехчастность как бы извлечена композитором из возможностей, лежавших в цикле дастгях

1 часть	+	2 часть	+	3 часть
«Дерамед»		«Махур-Хинди»		«Рэнг»
метрически четкая		мугамно-импровизационная		метрически четкая

Другое достоинство первой симфонической партитуры М. Магомаева связано с достигнутой удачей в сочетании симфонических и национально-инструментальных красок: народные инструменты прекрасно «вписались» в традиционный состав европейского оркестра.

К числу наиболее интересных, композиционно развернутых партитур Магомаева относится рапсодия «Джейран» — одно из последних его произведений жанрово-характеристического симфонизма. По существу, это четырехчастная сюита, основанная на чередовании частей по признакам эмоционально-жанровых контрастов. Однако отсутствие перерыва между частями (все они соединены приемом *ataca*) придает им значение разделов единой рапсодической композиции.

Первая часть пьесы (*Andante*) выполняет и в этом сочинении роль вступления (и вновь — как проявление традиций вступления к циклу дастгах). Она несет в себе образ глубокий, сосредоточенный, суровый, отличаясь от вступительного раздела рапсодии «На полях

Азербайджана» своими конструктивными принципами, а именно: мугамным характером изложения. Мугамный склад мелодии связан с многократной вариантной повторностью начальной мелодической ячейки, отсутствием квадратной периодичности в структуре мелодии, выделенностью центрального ладового устоя, каким является звук «до».

Заметим, что тематизм этот целиком принадлежит автору. Композитор достигает большой естественности, сообщая тематическому материалу одновременно признаки азербайджанской народной ладовости. При этом, постоянный устой «до» оформляется попеременно в связи с различными ладами — «шур» и «шуштер». Так осуществляется новый, весьма своеобразный и свежо звучащий тип сопоставления, что нельзя не отметить как новаторскую стилистическую находку.

Вторая часть — Allegro. Сохраняя здесь тот же стилистический прием (интонационное обновление народно-ладовой системы путем слияния черт европейского минора с азербайджанскими ладами), Магомаев создает совершенно новый образ, резко контрастирующий с образом первой части, — изящный, игривый, приближающийся к народной песне-танцу (рэнгу). Тематический же материал имеет сходство с танцами из оперы «Шах Исмаил».

Третья часть — движение Largo — в противоположность суровой образности первой части связана теперь с миром лирической задушевности. В основу этой светлой и чистой музыки положена подлинная народная мелодия — песня «Бахчадан гялян сэс» («Звук, несущийся из сада»), первоосновой которой в свою очередь явился старинный тесниф (песенная вставка между мугамными разделами дастгяха) в ладе «раст». Тесниф этот нередко используется в мугамах «Раст», «Баяты-гаджар», в разделах дастгяха «Раст». Изложена эта тема у Магомаева по принципу вариаций на soprano ostinato и, таким образом, можно еще раз сказать о естественном приобщении азербайджанского народного мелоса к распространенному в композиторском творчестве приему изложения — в данном случае глинкинскому приему разработки народного напева.

Вариации Магомаева отличаются фактурной красочностью, а использование приемов орнаментального

варьирования вновь напоминает традиции «Персидского хора» из «Руслана и Людмилы».

Четвертая часть (*Allegro*) — стремительный, зажигательный танец, завершающий композицию. В основе его лежит народная танцевальная мелодия «Джейраны», давшая название всей рапсодии. В соответствии с собственным замыслом, композитор использует ее творчески, развивая тип формообразования и придавая народному материалу законченность трехчастной формы, тогда как композиционно-структурный принцип народной мелодии заметно подчинен ее хореографической природе (отсюда — многочисленность повторов отдельных элементов, в том числе и вариантов). Из народной мелодии, напоминающей нить с нанизанными на нее тематическими элементами, повторами и их вариантами, М. Магомаев отбирает необходимые ему элементы.

Интересна также ладово-интонационная перекраска материала: лад шур обогащается типичными интонациями чаргях. Возможность эта тоже заложена в использованном народном напеве. Добавим, что новшество Магомаева, внесенное в партитуру, было для того времени весьма смелым.

Сказанное о ладо-гармонических деталях двух симфонических произведений Муслима Магомаева можно отнести и к его симфонической музыке в целом. При всей простоте гармонического стиля симфонических произведений Магомаева, в них постоянно встречаются интересные и своеобразные обороты, окрашенные ладовыми особенностями азербайджанской народной музыки. Своеобразие и большая динамичность музыки магомаевских симфонических пьес связаны с широким применением оригинальных ритмов азербайджанских народных танцев, особенно в тонко выписанных партиях ударных инструментов. Оркестровая фактура большинства пьес очень красочна, часто мощному звучанию tutti оркестра противопоставляются выразительные соло отдельных инструментов. Вот что писал по этому поводу композитор: «Я считал необходимым выделить эти инструменты (инструменты симфонического оркестра. — Г. И.) и показать их звучание в отдельности, чтобы неискушенный слушатель мог себе представить, сколько красок имеется в оркестре».

В 30-е годы М. Магомаев принимал активное участие

в создании азербайджанского звукового кино. Магомаев пишет музыку к первым звуковым фильмам Бакинской киностудии — к очерку «Локбатан», снятому в 1931 г. по заказу «Экспортфильма», и к фильму «Наш рапорт» (1932).

В 1933—1934 годах Магомаев работает над созданием музыки к фильму «Кочевники» («Дорога в рай»). Партитуры этого опуса (как, впрочем, и большинства сочинений Магомаева этого жанра) пока обнаружить не удалось. Но в личном архиве композитора сохранился сценарий фильма с собственными пометками. Это один из первых в Азербайджане фильмов, озвученных с помощью новой, более совершенной звукозаписывающей аппаратуры (тагефон).

Муслим Магомаев является одним из тех, чья музыка звучит в киноленте «Искусство Азербайджана» (1935), задуманной как фильм — показ достижений культуры Азербайджанской Советской Социалистической Республики. Вот, что писала об этом фильме газета «Вышка» 29 апреля 1935 года: «На экране звучат старинные тюркские народные песни в исполнении ашугов, которых сменяют народные артисты республики — тарист Курбан и 70-летний певец Карагды, затем восточный оркестр под руководством Иоаннесяна. Зрители имели возможность увидеть и услышать отрывки из первой азербайджанской оперы «Лейли и Меджнун» Уз. Гаджибекова и, в частности, сцену сумасшествия Меджнуна в замечательном исполнении Г. К. Сарабского. Старейший артист азербайджанской оперной сцены Г. А. Гаджибабеков и артистка У. Ахмедова демонстрируют сцены из оперы М. Магомаева «Шах Исмаил», с проникновенным лиризмом Ш. Х. Мамедова исполняет песню Шахсенем из одноименной оперы Р. Глиэра, арию ашуга Гариба на пути в Тавриз с огромным мастерством поет Бюль-Бюль. Звучит в фильме дуэт героев «Шахсенем» в темнице, колоритны балетные сцены из той же оперы».

В рецензии также отмечено, что «все эти отдельные этапы развития тюркской музыкальной культуры живо и убедительно переданы съемочной группой». Кинолента «Искусство Азербайджана» сегодня представляет огромный интерес как замечательный исторический документ, запечатлевший образы и исполнительское искусство выдающихся мастеров азербайджанской музыки.

В 1935 году Магомаев привлечен Ленинградской киностудией к написанию музыки для кинофильма «Непрерывная цепь»¹.

Магомаев в числе первых азербайджанских композиторов создает в 30-е годы музыку к драматическим спектаклям. Среди работ Магомаева в этом жанре — музыка к пьесе «Сегодня», созданной М. С. Ордубады к десятилетию Закфедерации. Пьеса была поставлена на сцене Азербайджанского государственного театра им. М. Ф. Ахундова в торжественный вечер 12 марта 1932 года. В том же году композитор написал музыку к драме «Олюяр» («Мертвцы») Дж. Мамедкулизаде, а через год — к драме «1905 год» Дж. Джабарлы.

И все же главным в жизни композитора оставался музыкальный театр, в первую очередь оперное творчество.

Азербайджанская опера в первые же годы установления Советской власти вступила на новый путь своего развития.

Б. В. Асафьев метко охарактеризовал общее продвижение музыкальной культуры народов Закавказья к оперному жанру. «Октябрьская культура, — отмечал Асафьев, — во всех областях СССР сдвинула с застоя народно-национальные культуры, пробуждая к жизни, особенно в сферах песенности, «спящих красавиц» музыки — неистощимо прекрасные напевы. Но одновременно повсеместно растет бурное движение к овладению высшими передовыми формами выражения музыки и музыкального мышления и особенно европейской симфонии и оперы... Конечно, главнейшие произведения «нового музыкального Востока» тянутся к опере, как жанру, в котором в любую реформистскую эпоху наиболее остро проявляется борьба за современные живые интонации, музыкальные и речевые»². В организационном, идеином и художественном отношении азербайджанский оперный театр страдал еще рядом недостатков и не мог целиком удовлетворить запросы нового времени. Это хорошо по-

¹ Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Архивный фонд № 1.

² Б. Асафьев. Пути развития советской музыки. Очерки советского музыкального творчества, т. I. Музгиз, М-Л, 1947, с. 16—17.

нимал М. Магомаев, ясно представлявший себе дальнейший путь развития советской азербайджанской оперы и боровшийся за нее.

Чтобы создать национальную советскую оперу, выражающую думы и чаяния советского человека, отразить его геройский созидательный труд, раскрыть его духовное богатство, азербайджанским композиторам нужно было овладеть методом социалистического реализма, нужно было, опираясь на достижения прошлых лет, на лучшие традиции народного искусства, добиться создания новых форм, новых средств выразительности. Новые темы и образы, которые должны были войти в оперное искусство, требовали и нового подхода к фольклору, обновления национальной формы.

Именно такова и была идеяная, творческая и организационная линия музыкально-театральной деятельности Уз. Гаджибекова и М. Магомаева с первых же дней Советской власти. М. Магомаеву, в частности, принадлежит инициатива мероприятий, способствовавших коренным преобразованиям в азербайджанском музыкальном театре.

О позициях Магомаева превосходно свидетельствуют его докладные в Наркомпрос республики и в другие, связанные с искусством инстанции, его доклады и выступления. Приводим выдержки одной из докладных в Наркомпрос:

«... Какова должна быть наша опера?

Бессспорно, она должна быть европейски оформлена и выведена навсегда из состояния примитива. И нужно взять к этому твердый курс.

Нужно форсировать вопрос создания новой оперы. Для этого необходимо теперь же заказать либретто. Нужно мобилизовать вокруг этого вопроса все имеющиеся у нас творческие композиторские кадры... Нужно объявить конкурс на лучшую оперу, написанную на актуальную тему...

... Нужно включить в репертуар также отрывки и пелевые оперы — европейские, переведенные на тюркский язык. Означенные мероприятия будут способствовать не только поднятию квалификации тюркских актеров, но и подготовке зрителя к слушанию европейских опер...

Разрешить вопрос об организации тюркского академического хора.

Для создания кадров тюркских оперных актеров и для поднятия квалификации имеющихся работников оперы — необходимо: во-первых, всемерно поддерживать и развивать студийную работу при театре; во-вторых, усилить занятия с учащимися-турками в Госконсерватории.

Балету, как хореографическому искусству, отвести соответствующее место...

... Принять меры к созданию специально-балетного спектакля из жизни Азербайджана.

Ставить для тюркского зрителя как балетные дивертисменты из европейского репертуара, так и целые балетные спектакли («Красный мак», «Лебединое озеро» и т. д.). При этом непременно выпускать либретто, составленное на тюркском языке»¹.

Становление и формирование советского азербайджанского оперного искусства, определение принципов его развития в первые годы Советской власти происходили в обстановке ожесточенной борьбы нового мировоззрения со старым. Борьба самых различных, порой прямо противоположных мнений о путях дальнейшего развития оперы достигает большого накала в ряде дискуссий — 1924, 1926, 1928 годов. Они имели большой общественный резонанс. В них принимали участие композиторы, писатели, актеры, дирижеры, педагоги Азербайджанской государственной консерватории, работники печати и культурно-просветительных учреждений, зрители... Основным вопросом дискуссии было отношение между старым и новым в советской азербайджанской опере. Несут ли в себе созданные до революции оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова, Зульфугара Гаджибекова, Мусами Магомаева животворные традиции для оперы нового времени? Или в результате отдаленности своего содержания от актуальных задач строительства новой жизни и недостатков профессиональной техники они должны стать лишь частицей истории? Ответ на это дала сама жизнь.

В операх, созданных представителями различных поколений на протяжении более, чем полувека со дня побе-

¹ Архив М. Магомаева. Докладная на имя Народного Комиссара Просвещения (дата не установлена).

ды Советской власти в Азербайджане, углублены и пре-ломлены в свете современных прогрессивных идей эпохи строительства социалистического общества высокогуманистические идеи свободы человеческой личности, лежащие в основе «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем» и других ранних опер Узеира Гаджибекова, «Шах Исаимила» Муслима Магомаева и т. д.

Многие глубоко своеобразные особенности музыкальной формы, драматургии, стиля, которые были открыты создателем первой национальной оперы в Азербайджане Узеиром Гаджибековым («Лейли и Меджнун»), подхвачены его соратниками, разработаны и обогащены как в операх самих классиков азербайджанской музыки: Магомаева («Наргиз») и Гаджибекова («Кероглы»), так и в операх Караваева и Гаджиева («Вэтэн»), Амирова («Севилья»), Джангирова («Азад»), Алекскерова («Багадур и Сона») и многих других. Но в те годы, когда лишь закладывались социалистические основы азербайджанского искусства, в проблеме преемственности казалось много неясного и спорного.

В ходе дискуссии в печати появляется немало ошибочных высказываний, наносящих ущерб дальнейшему развитию азербайджанской музыки. Одна из ошибок заключалась в консервативном взгляде на азербайджанскую музыку как на нечто обособленное, что не может и не должно влиться в общее русло мировой музыкальной культуры, ибо потеряет свою национальную самобытность. Другая ошибка — в полном отрыве от традиций прошлого, от животворных истоков народного искусства. Авторы некоторых из опубликованных тогда статей отрицают какие бы то ни было дореволюционные достижения композиторов Азербайджана. «Аршин мал алан», «Асли и Керем» отныне должны стать музейными экспонатами», — такого рода заголовки газетных статей были нередким явлением¹.

Об операх Гаджибекова и Магомаева один из авторов пишет: «Неужели компилиативные произведения из народных песен, являющиеся примитивом, можно назвать самостоятельным творчеством?»². Высказывалась

¹ См. например, газ. «Коммунист» (на азерб. яз.), от 30 ноября 1928 г.

² Газ. «Бакинский рабочий», от 14 октября 1924 г.

мысль о том, что тюркскую оперу нужно строить «заново», что «нынешнюю тюркскую оперу вместе с чадрой... нужно сдать в архив»¹. Были и предложения отбросить национальные инструменты, как нечто устаревшее. Необходимо добавить, что в иных, «крайних» высказываниях, с которыми полемизировали Гаджибеков и Магомаев, ошибочные взгляды соседствовали с верным пониманием того или иного вопроса. Примером могут быть выступления Народного Комиссара Просвещения республики М. Кулиева. Выдвигая целый ряд ошибочных положений, М. Кулиев одновременно высказывался за изучение европейской композиторской техники, в результате усвоения которой «подрастающее поколение Азербайджана, обучавшееся в музыкальных школах, выявит прелести и особенности нашей народной песни»². Он стоял за переводы на азербайджанский язык и за постановку на азербайджанской сцене классических образцов мировой оперной культуры, что не могло не играть положительной роли в развитии национальной оперы. Он высказывался за необходимость привлечения к строительству молодой музыкальной культуры республики крупнейших педагогических и творческих сил страны, воспитанников прогрессивной русской музыкальной школы. Именно в те годы народным комиссариатом просвещения республики в Баку был приглашен композитор Р. М. Глиэр для создания оперы «Шахсенем» на основе азербайджанского фольклора. Но охватить весь круг проблем, стоявших в те годы перед азербайджанской оперой, М. Кулиев не смог. Что же касается Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева, то в своих высказываниях и в своем творчестве они твердо стояли на позициях последовательного развития азербайджанской музыки, за использование завоеваний мировой культуры, непременное сохранение и дальнейшее развитие национальных форм.

В частности, Магомаев горячо оспаривает положительные черты дореволюционных азербайджанских опер, свидетельствующие о национальной самобытности, которая им обеспечивает популярность у широких масс азербайджанских слушателей.

¹ Газ. «Коммунист» (на азерб. яз.), от 30 ноября 1928 г.

² Газ. «Бакинский рабочий», от 12 ноября 1924 г.



Муслим Магомаев с матерью и братом



Семья Магомаева

Из высказываний композитора ясно, как глубоко понимает он исторический процесс развития оперного жанра. Возражая своему оппоненту, который, по выражению Магомаева, «хочет иметь тюркскую оперу, которая могла бы идти не только у нас, но и на сценах европейских театров, конкурируя с их операми», композитор восклицает: «А кому этого не хочется?.. Но нельзя забывать самого главного, — говорит он далее, — что европейская опера создана не по заказу, что к такому совершенству она пришла постепенно»¹.

«Наша опера слаба, — отмечал Магомаев, — никто из тюркских работников, давших родной сцене что-либо музыкальное, никогда не говорил о совершенстве своих трудов, всегда они говорили одно: **это наши первые шаги.** И, по-нашему, **мы идем вполне правильно: от простого к сложному**, как шли и все народы...»².

Муслим Магомаев был совершенно прав, когда считал, что, прежде чем «побежать или полететь», нужно еще «встать на ноги». «Сами мы говорим о том, что мы темны, что мы утопаем во мраке невежества, и сами же хотим, чтобы у нас, как «по щучьему велению», появилась вагнеровская опера».

В цитированной статье привлекает внимание верная постановка вопроса о значении и роли композиторской техники в развитии национальной оперы.

«**Мы европейской цивилизации не отрицаем**, — пишет он, — и совершенно верно, что композитор, не овладевший техникой музыкального искусства в совершенстве, не может написать настоящей оперы. Но, по нашему глубокому убеждению, для **создания** оперы одной техники недостаточно». По мысли Магомаева, завоевание техники должно идти параллельно углубленному изучению лучших традиций музыкального наследия народа. Он пишет: «Мы верим, что на смену нам, слабым, придут они, сильные и обладающие не только техникой, **но и всеми данными для создания настоящей тюркской оперы.** А пока что — давайте совершенствовать то, что имеется... **Мы должны овладеть завоеваниями культурных стран не только в области музыки, но и во всех областях.** Тюркский народ должен вкусить прелесть творчества таких

¹ Газ. «Бакинский рабочий» от 19 июня 1924 г.

² Там же, от 27 октября 1924 г.

величайших европейских гениев, как Вагнер, Бетховен, Чайковский. Наша работа в области музыкального пропагандирования должна идти в том направлении, чтобы добиться, наконец, понимания тюрками красот этих произведений. Но нельзя делать этого за счет уничтожения национальной музыки».

Как и Узеир Гаджибеков, М. Магомаев был пионером в приобщении азербайджанской оперы к современным мировым формам развития жанра.

Дискуссии по вопросу о состоянии и дальнейших путях азербайджанского музыкального театра принесли в итоге заметную пользу. Они отчетливо обнажили все недостатки, имевшиеся в музыкальном театре.

Роль М. Магомаева в этом превосходно характеризует один из старейших деятелей советской печати тех лет П. И. Чагин. В связи с 50-летием газеты «Бакинский рабочий» Чагин писал: «...Как не вспомнить здесь замечательного композитора, одного из основоположников азербайджанской советской музыки Муслима Магомаева, его выступления на страницах «Бакинского рабочего», которые редакция газеты решительно поддерживала. Он оказал в то время резкий отпор национал-шовинистам, пытавшимся изгнать русскую оперу из Баку. И в то же время был по левакам и лжеинтернационалистам, которые в раболепном восхищении перед европейской музыкой, перед западной и русской оперой объявляли азербайджанское национальное искусство со всеми его прекрасными образцами и даже музыкальными инструментами пережитками феодализма».

Но результаты дискуссии имели и свои спорные моменты. Особенностью характера Магомаева было не сглаживать противоречия, а наоборот, заострять на них внимание. Так, он не был удовлетворен половинчатым, по его мнению, результатом дискуссии. Сохранились строки, написанные композитором вскоре по окончании этой дискуссии, которую он в пылу полемики считает даже «затянувшейся и давшей в результате лишь бумажные постановления, полное отрицание всего старого, в том числе и тюркской оперы, а вместе с этим сохранение оперы... в первобытном ее состоянии»¹.

¹ Рукопись, начинающаяся словами: «Главным тормозом в вопросе развития тюркской оперы являлось отсутствие твердого взгляда на пути развития таковой».

Резкость тона говорит, в первую очередь, о том, насколько кровным было для Магомаева дело прогресса родного искусства. Мало говорить о наличии недостатков в дореволюционной опере или полностью отрицать ее. Надо неуклонно идти вперед, осваивая более сложные ступени развития и добиваясь, чтобы все, что есть ценно-го в наследии, приобрело бы подлинно художественный уровень.

Трудности и недостатки в азербайджанской оперной культуре были устранины далеко не сразу. Даже спустя довольно значительное время после постановления коллегии Народного Комиссариата Просвещения, подведен-го в 1929 году итоги дискуссии, М. Магомаев заостряет внимание на необходимости резких сдвигов в националь-ном оперном деле. Его предложения всегда носят прин-ципиальный и деловой характер.

1933 год. В театре идет работа над постановкой опер «Шахсенем» Р. М. Глиэра и «Сафа» А. С. Маиляна. Узеиром Гаджибековым завершен 1 акт оперы «Кер оглы», и театр приступил к его сценической разработке. На пути, который М. Магомаев характеризует как «путь постепенного сворачивания старого, не ценного, ни с точки зрения музыкальной, ни с точки зрения идеологиче-ской»¹ встают большие требования. Вот как понимал их Магомаев, явившийся дирижером азербайджанского оперного сектора.

Композитор ставит вопрос о желательности пересмо-тра, а если нужно, переработки дореволюционных опер в смысле приближения уровня техники письма к совре-менным требованиям. «Имеющийся материал надо пере-работать, — читаем мы в рукописных заметках, храня-щихся в архиве композитора, — нужно, немедленно лик-видировать те ученические ошибки, которые имеются в оркестровом материале некоторых из них»². В другой рукописи читаем: «...нотный материал наших опер slab: хоры большинства из них унисонные, инструментовка

¹ Архив М. Магомаева. Докладная в комиссию ЦКК РКИ по обследованию Большого государственного театра им. М. Ф. Ахундова. Рукопись датирована марта 1933 г.

² Рукопись, начинающаяся словами: «Главным тормозом в во-просе развития тюркской музыки является отсутствие твердого взгляда на таковой».

слабая, гармонизация — примитивная»¹. Такой взгляд на вполне закономерные недостатки дореволюционных произведений национального оперного театра полностью совпадает с мнением Узеира Гаджибекова, писавшего в дни первой Декады азербайджанского искусства в Москве о своем первом детище, опере «Лейли и Меджнун», открывшей историю азербайджанской оперы: «Основными недостатками азербайджанских музыкально-драматических произведений, написанных в дореволюционные годы.., были: слабая техническая разработка фактуры, одноголосье, заимствованные мелодии. В наших операх не было речитативов, отдельных законченных партий для певцов, ансамблей, антрактов, т. е. всего того, что обязательно для каждой оперы... Эти недостатки постепенно преодолевались, но не настолько, чтобы приблизить азербайджанскую оперу к современным формам»².

Магомаева тревожит состояние национальных спектаклей, уровень исполнительской культуры. Это тревога за состояние музыкальной и особенно постановочной части национального репертуара. Очень интересным документом служит «Открытое письмо в Наркомпрос» от имени возглавляемого М. Магомаевым художественно-политического совета театра, опубликованное в бакинской печати. Оно приходится на один из периодов, когда активизировались споры по поводу национального оперного наследия. Письмо Магомаева не противоречит его позиции и не является попыткой утвердить старую азербайджанскую оперу как достижение, на котором музикальный театр должен остановиться. Но он совершенно верно считает одной из причин отрицательного к ней отношения недругов и недоброжелателей, прежде всего то состояние, в котором находится опера. Наследие национальной культуры требует к себе заботливого отношения, но это не означает, что этим наследием и должна довольствоваться сегодняшняя культура — культура, вставшая на рельсы социалистического развития.

Приводим выдержку из «Открытого письма».

«Ежегодно в связи с началом театрального сезона в кругах нашей общественности поднимаются разговоры о

¹ Рукопись, начинающаяся словами: «Тюркская опера, родившаяся 20 лет тому назад...» (предположительно 1927 г.).

² Узеир Гаджибеков. «От «Лейли и Меджнун» до «Кер-оглы», Газ. «Бакинский рабочий», от 16 марта 1938 г.

том, быть или не быть в этом году тюркской опере. Начинают раздаваться речи о пустоте, никчемности, примитивности, убогости и антихудожественности тюркских оперных постановок. Даются радикальные советы о необходимости европеизации всего тюркского оперного дела, о необходимости решительного повышения художественного уровня тюркских оперных спектаклей и т. п. Во всех этих советах очень много верного, а в упреках — справедливого. Однако реализация того, что предлагается, пока только «музыка будущего». Дискутируя о судьбах тюркской оперы, и друзья и недруги ее совершенно не думают о том, что можно сделать для немедленного ее улучшения. В результате, несмотря на долгие и жаркие споры, дело остается на старом уровне, не выказывая почти никаких признаков улучшения.

Между тем существующая тюркская опера может и должна быть поднята на значительно большую художественную высоту. И хулители и ценители тюркской оперы справедливо указывают на слабую культуру тюркского оперного актера. Но как поднять уровень этого актера?.. Как поднять драматическую сторону спектакля?.. Как улучшить оформление, если оно не обновлялось чуть ли не 20 лет и представляет собой такую грязную рухлядь, к которой прямо жутко подойти?

Группа тюркской оперы набирается за какую-нибудь неделю до открытия сезона. Хор ее ежегодно распускается на лето, а собравшись осенью, с места в карьер должен петь спектакли. Ни о подготовке новых, ни о переработке старых постановок думать тут не приходится.

Чтобы действительно толкнуть дело тюркской оперной музыки вперед, необходимо, как самый элементарный минимум: 1) перевести весь ансамбль тюркского оперного театра на годовую службу... 2) радикально обновить костюмы, декорации и реквизит тюркской оперы и избавить работников сцены от тягостной обязанности напяливать на себя те старые, засаленные, грязные тряпки, которые носят теперь гордое наименование костюмов.

Только при удовлетворении этих элементарных требований можно по-серьезному, а не в порядке пустых разговоров, поставить дело улучшения тюркской оперы на правильные рельсы. Только при удовлетворении этих требований можно обязать тюркских оперных актеров учиться в консерватории, заботиться о развитии своих

драматических дарований, овладеть техникой многоголосного пения и взяться за подготовку пьес европейского репертуара.

Пустым разговорам о кризисе тюркской оперы надо положить конец. Пора приняться за творческую работу по ее улучшению. Но это неосуществимо без проведения тех минимальных мероприятий, на которые мы указываем. Поэтому-то художественно-политический совет оперного театра и обращается с настоящим открытым письмом в Наркомпрос¹.

Такой же тревогой полны докладные Магомаева в последующие годы, адресованные им дирекции театра, когда в связи с состоянием здоровья он вынужден был уйти с этого поста, оставаясь заведующим художественной частью азербайджанского сектора. Они отличаются прямотой и резкостью критической оценки положения национального наследия. В подтверждение этого достаточно выдержки из подобного документа².

«... Декорации опер «Ашиг Гариб» и «Шах Исмаил» пришли в абсолютную ветхость. «Аршин мал алан» комбинируется из каких только хотите кусков. Костюмы почти всех опер одни и те же, так что никакой почти разницы нет в костюмах «Асли и Керем», «Шах Исмаил», «Лейли и Меджнун»... Грим массы абсолютно без надзора: кто как хочет — так и гримируется... Почти никакой разницы в гриме хористов во всех операх. К последнему акту почти все — как общее явление — разгримировываются.

Не только режиссерской работы над актерами (особенно молодыми) совершенно не ведется, но не ликвидируются даже грубейшие ляпсусы, имеющие место в спектаклях...

Из-за кулис сплошь и рядом выглядывают какие-то посторонние лица. Оркестр уменьшен...³. В хоре... манекены, которые не знают для чего выпускаются.

Словом, все эти факты говорят о том, что положение в тюркской опере ненормальное. Дальше такое положение нетерпимо».

¹ Газ. «Бакинский рабочий» № 264 (3028), от 11 ноября 1929 г.

² Архив М. Магомаева. Докладная на имя директора Большого государственного театра. Датирована 16 ноября 1931 г.

³ Магомаев указывает далее на отсутствие в оркестре I и II кларнета, II валторны, тромбона и т. д.

Магомаева остро беспокоит и состав труппы, как и то, что некоторые из известных и интересных артистов обнаруживают признаки «премьерства». Он удручен отсутствием молодых, свежих сил, наличием в труппе явного «балласта». Много раз ставит Магомаев вопрос о необходимости создания при театре оперной студии, целью которой стала бы подготовка артистической молодежи. Постоянно в его выступлениях звучит тревога о малочисленности в театре актрис-азербайджанок. Опытному работнику театра, Магомаеву, ясно, что залог успеха спектакля — в наличии опытного, образованного режиссера. «Всем известно, — читаем в одной из рукописей, принадлежащих композитору, — какую роль играет в театре режиссер. Между тем в этом отношении тюркская опера остается беспризорной. Опыт нашего драматического театра показал все значение образованного режиссера-учителя. Если драматический театр, насчитывающий более 50 лет своего существования и забавляющийся любительщиной, в прошлом году дошел до **настоящей** постановки «Гамлета» — он обязан почти исключительно режиссеру-учителю, который три года тому назад учил этих актеров как **ходить** по сцене. Тюркская опера имеет довольно приличные голоса, но не имеет актеров (пусть товарищи простят меня за правду!). И до тех пор, пока вопрос о режиссере тюркской оперы не будет поставлен так же, как он был поставлен для драмы, печать любительщины никогда не сойдет со спектаклей оперы¹.

Другое слабое звено азербайджанской оперы — хор. В азербайджанских операх участвовал хор, почти целиком состоящий из русских певцов, которые чаще всего не усваивали не только значения слов, но и общего смысла того, что они пели². Чтобы ускорить подготовку артистов азербайджанского хора М. Магомаев считал необходимым влить в русский хор отдельных азербайджанских певиц и певцов, что «помимо всех плюсов по улучшению качества хорового исполнения, будет способствовать выявлению — выдвижению новых певцов»³.

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся словами: «Тюркская опера, родившаяся 20 лет тому назад...» (предположительно 1927 г.).

² Там же.

³ Там же.

Вообще мысль Магомаева о необходимости сломать перегородку между оперой азербайджанского и русского секторов была очень актуальной. Неизбежное в первые годы установления Советской власти в Азербайджане деление на «восточную» и «европейскую» оперу было вызвано, во-первых, отсутствием профессиональных кадров азербайджанских оперных артистов, а во-вторых, спецификой вокального мугамного стиля, господствовавшего в ранних азербайджанских операх и представляющего — по существу почти непреодолимое препятствие для исполнителей, воспитанных европейской вокальной школой. Сам Магомаев вспоминает лишь один из удачных случаев, когда выступившая в 1919 году в его опере «Шах Исмаил» в партии героини русская актриса Шура Оленская, хорошо владевшая азербайджанским языком, «кроме европеизированного материала спела два мугама — кюрд шахназ и сегях и имела большой успех, отмеченный и в прессе»¹.

К концу 20-х — началу 30-х годов, когда азербайджанская опера становилась на новые рельсы, резкое разделение на певцов азербайджанской и русской сцены становилось искусственной преградой к прогрессу. Одним из путей скорейшего преодоления ее было привлечение азербайджанских певцов к участию в операх русского репертуара². Магомаев писал: «Тюркские актеры в русских операх не выпускались. Тут, мне кажется, была недооценка этого мероприятия... отдельные случаи выступления тюркских артистов в русской опере были.., но это были только случаи, а не метод работы над тюркскими актерами. Нужно сейчас этот вопрос продвинуть на все 100%, придав ему систематический характер»³.

Другой путь — это усиление связи оперного театра с Азербайджанской государственной консерваторией: с одной стороны, обязательство «учащихся консерватории по классу пения обслуживать оперу», с другой — обуче-

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся словами: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества...»

² Этому, как и приобщению азербайджанских слушателей к европейским оперным формам, в известной степени способствовали постановка в 1930—1932 гг. в переводе на азербайджанский язык сцен дуэтов из оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (дирижировал М. Магомаев), а еще раньше «Лакме» Делиба.

³ Улом. Докладная в комиссию по обследованию театра.

ние в консерватории оперных актеров. Как известно, соответственно взятым курсу, в консерваторию в 1928 году были зачислены уже хорошо известные бакинской публике артисты азербайджанской оперы — М. Т. Багиров, Г. А. Гаджибабеков, С. Гаджиева, Х. Каджар, С. Каджар, А. Рзаева, З. Адигезалов, А. Садыхов и ряд других.

Еще один путь сближения азербайджанской оперы с европейской (и одновременно — путь приобщения широких масс слушателей Азербайджана к современным оперным формам) Магомаев видел в организации силами театра международных концертов. «Театр, — писал он Народному комиссару просвещения республики, — придавал огромное просветительское значение концертам, уделил им в плане своей работы одно из видных мест. Концерты эти, по проекту театра, должны состоять из восточных и европейских отделов и способствовать как сближению тюркских масс с европейским искусством, так и, наоборот. Постепенной, длительной, систематической работой можно довести до того, что тюрок охотно будут посещать и русскую оперу. Материальных выгод от этих концертов театр не ждет: по мнению театра, за материальной выгодой не только не следует гнаться, а наоборот, на первое время, эти концерты следует сделать особенно доступными. В этих концертах театр предполагает занять... симфонический оркестр, хор и балет оперы,.. оркестр народных инструментов, артистические силы как тюркского, так и русского оперного театра, а кроме того и те музыкальные силы, которые имеются в Баку и в которых по программе концертов скажется необходимость»¹.

Как видим, вопросы, какие волновали М. Магомаева, были направлены на скорейшее поднятие уровня азербайджанского музыкального театра. Но за каждодневными проблемами всегда ощущается стержень оперной деятельности Магомаева. Это создание новой азербайджанской оперы. Горячо отстаивает Магомаев точку зрения, что **«театр прежде всего место общественного развития масс, но не ...исключительно доходная статья»**². Не

¹ Архив М. Магомаева. Докладная на имя Народного комиссара просвещения (примерно 1930—1931 гг.).

² Это подчеркнуто во многих документах, сохранившихся в архиве композитора, в докладной в Наркомпрос, датированной 24 декабря 1924 г. Рукопись начинается словами: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества», в справке, направленной комиссией по обследованию театра (1933 г.) и т. п.

всегда находящий союзников среди сотрудников, М. Магомаев постоянно высказывает соображение, что частое повторение «кассовых» постановок дореволюционных опер, в общественно-воспитательном смысле наносит ущерб. Он хорошо понимает, что невозможна мгновенная ломка художественного вкуса широких масс слушателей, которым в те годы была привычней национальная опера типа «Лейла и Меджнун» Узеира Гаджибекова или же «Шах Исмаил», написанная им самим. Таким образом, сложность задач, которые стояли перед азербайджанской оперой, композитор ставит в прямую зависимость от азербайджанских слушателей: необходимо, по его мнению, проводить широкую разъяснительную и художественно-воспитательную работу среди трудящихся, чтобы помочь скорейшему воспитанию их эстетических вкусов, подготовке их к восприятию нового.

Именно необходимость создания новой оперы является платформой для постановки Магомаевым многих, взаимосвязанных конкретных вопросов, на главных из которых мы остановились.

Теперь, когда возникла необходимость создания новой азербайджанской оперы, оперы нового типа М. Магомаев уже не мог быть удовлетворен художественными результатами оперы «Шах Исмаил», созданной в 1916 году.

В этом сочинении основное место занимали мугамные импровизации. Однако при всей своей самобытности и красоте на новом этапе национальной культуры они тормозили возможность раскрытия новых тем, новых образов.

Надо заметить, что и первая редакция «Шах Исмаила», а также созданная несколькими годами позже «Лейли и Меджнун» учитывали уже накопившийся опыт по созданию национальных опер, отличаясь рядом нововведений. О них рассказывал впоследствии сам М. Магомаев. Цитируемый ниже фрагмент одной из его рукописей важен и с точки зрения выяснения степени индивидуального подхода его к проблеме сегодняшней оперы.

«Первая редакция оперы состояла на $\frac{3}{4}$ из материала импровизационного характера, а на $\frac{1}{4}$ — из материала моей оригинальной композиции. Но весь оригинальный материал строился на основах тюркской народной музыки.

Итак, здесь я твердо и категорически подчеркивал, к

сведению всех тех, которые стараются утверждать, что творчество наше сводилось к тому, чтобы записать и гармонизовать народные песни, — что это есть незаслуженная клевета...

Итак — к опере.

...Первая редакция оперы «Шах Исмаил» имела материала европеизированного только на $\frac{1}{4}$. Но в этой $\frac{1}{4}$ у меня уже имелась **ария** Аслан-шаха, имелся **дуэт** Шаха Исмаила и Гюльзар (II акт), имелись хоры на 4 голоса, имелся большой **балет** 1 акта и т. п.

Опера получила в прессе хорошие отзывы, но были и обвинения со стороны ярых хранителей старины, что я не умею обращаться с мугаматами, так как я дескать мугамата не доводил до конца, что я допускал переход... от Баяты Шираза к Чаргях («переломал ребра»).

Но меня это нисколько не смущало, так как я иставил задачу отказа от традиции мугаматистов¹.

Снова возвратившись к работе над «Шах Исмаилом», Магомаевставил основной задачей сокращение импровизации и увеличение значения собственной зафиксированной в партитуре музыки. Уже в сезон 1924—1925 гг. опера «Шах Исмаил» была показана на сцене театра им. М. Ф. Ахундова в новой редакции. В этой редакции заметно усиlena и роль инструментов симфонического оркестра, при сохранении тара, популярнейшего национального инструмента.

Талантливый азербайджанский критик Азиз Шариф тогда же очень высоко оценил эту сторону работы композитора, подчеркнув, что «исполняемые симфоническим оркестром мугамы чаргях и сегях не только ничуть не теряют в сравнении со звучанием их на таре, но даже становятся еще прекраснее»².

В оперу было введено тактичное хоровое четырехголосие. В отличие от первой редакции, где преимущество принадлежало бытующим в исполнительской практике народа мугамам, большую часть музыки композитор сочинил сам. «Зафиксированный» материал лег в основу партий не только Аслан-шаха, но Гюльзар и Визиря. В

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся фразой: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества». Употребляемые здесь музыкальные термины даны в транскрипции Магомаева.

² Газ. «Ени фикир» («Новая мысль» от 29 апреля 1926 г. на азерб. языке. Перевод мой. — Г. И.).

целом, композитор значительно приблизил оперу «Шах Исмаил» к классическому оперному стилю.

Постановка оперы в новой редакции имела большой успех и вызвала положительную оценку в печати.

Азиз Шариф был абсолютно прав, когда достижения М. Магомаева, сконцентрированные во второй редакции «Шах Исмаила», рассматривал в русле поистине революционного переворота в культурной жизни азербайджанского народа, переворота, который для него был движением вперед и решительным разрывом с прошлым: «Перед этим движением ничто не может устоять, потому что это движение естественно, а потому оно непобедимо».

Но, конечно, новшества, внесенные в партитуру «Шах Исмаила», далеко не сразу были оценены по достоинству. В этом смысле интересны соображения, высказанные по поводу постановки «Шах Исмаила» в газете «Коммунист» от 5 декабря 1924 года. Рецензент явно не понимал и не принимал смелого новаторства композитора. Он упрекал Магомаева в ряде противоречий, недоумевал по поводу соединения в либретто стихотворного и прозаического текста, усматривал «недоразумение» в том, что вокальная партия Аслан-шаха написана в стиле европейских опер и сопровождается симфоническим оркестром, тогда как партия Шаха Исмаила в основном построена на элементах восточной музыки и исполняется под аккомпанемент тара. Автор делает иронический вывод, что здесь «отец европеец, а сын иранец». Выражая свое полное удовлетворение в отношении III и V актов оперы, рецензент упрекает композитора в неуместном использовании мугама «Баяты-шираз» в сцене плача Гюльзар и Шаха Исмаила над убитым отцом, обосновывая свою критику наивно-консервативным соображением, что в подобного рода сцене уместен лишь стиль причитаний, т. е. баяты — в соответствии со старинными народными традициями. Впрочем, автор рецензии вообще считает попытку «европеизации» мугама беспочвенной, поскольку «мугамат не ложится в строй европейской темперации», и это еще раз выдает в нем защитника консервативных позиций.

Однако подобного рода критика не пугала композитора. В стремлении к росту своего мастерства, в своей борьбе за поднятие уровня музыкальной национальной

культуры, Магомаев как подлинный художник-новатор не успокаивается на достигнутом, продолжает совершенствовать оперу.

В начале 30-х годов композитор создал третью, на этот раз окончательную редакцию¹. Здесь в целом, — сообщал автор, — «соотношение между импровизацией и фиксированным материалом было обратным по сравнению с первой редакцией, а именно: импровизации — на $\frac{1}{4}$, а фиксированного — на $\frac{3}{4}$ »².

В сюжете оперы «Шах Исмаил» использованы мотивы средневековых ашугских дастанов о Шахе Исмаиле³. Это один из популярнейших в народе дастанов, имеющий много вариантов.

Интересен исторический вариант дастана «Шах Исмаил». Он воспевает знаменитую Чалдыранскую битву 1504 года и получил наименование «Шах Исмаил — Таджлы бегим». Исследователь азербайджанских дастанов М. Г. Тахмасиб считает, что «в начале XVII века дастан уже существовал»⁴. Среди любовно-лирических вариантов, соседствующих с героическими дастанами, — дастан «Шах Исмаил — Гюльзар». Это самый популярный дастан, в свою очередь, имеющий по крайней мере десять вариантов⁵, — не только на азербайджанском, но

¹ Премьера оперы в этой редакции состоялась 5 октября 1932 г. на сцене Театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Роли исполняли: М. Т. Багиров (Аслан шах), Г. А. Гаджибабеков (Шах Исмаил), У. Ахмедова (Гюльзар), А. Рзаева (Араб-Зенги), Г. Б. Гусейнов (Визирь), Искендеров (Звездочёт), Б. А. Мустафаев (Ибн-Тахир), А. Зулалов (Абу-Гамза); А. О. Садыхов (Туркмен), З. Сариев (Зөввэр), С. Аждар (Старый араб). Ставил оперу — Г. К. Сарабский, дирижировал автор; хормейстеры — Я. Гроссман и А. Гасанов. Соло на таре — Курбан Примов.

² Рукопись, начинающаяся фразой: «Опера есть самая сложная форма...»

³ Дастан — развернутое сказание-эпос, где прозаическое повествование о событиях чередуется с лирическими обобщениями этих событий в стихотворной форме. Большую роль играет в дастане сочетание реалистических и фантастических образов, а также введение вокально-инструментального и танцевального начал. Ашуг сочетает в себе функции создателя дастана (или варианта ранее известного), его исполнителя — певца, аккомпанирующего себе на сазе, и танцора.

⁴ М. Г. Тахмасиб. Азербайджанские народные дастаны (средние века). Баку, 1965, с. 48. (Автореферат докторск. дис.).

⁵ Там же, с. 50.

и на русском языке¹. Чаще всего образ героя дастана связывают с именем Шаха Исмаила (1499—1524), выдающегося государственного деятеля, талантливого полководца, объединившего ряд феодальных владений и заложившего основы сефевидского государства. В народе он пользовался популярностью и как поэт (в истории литературы Шах Исмаил известен под именем Хатаи).

Правда, утверждать, что именно с этой исторической личностью связано рождение дастана «Шах Исмаил», в настоящее время не представляется возможным². Хотя многое в сюжете дастана навеяно исторической действительностью, связанной с периодом правления Исмаила I и Исмаила II, все же в нем «имеется немало и таких признаков, которые указывают на гораздо большую древность сюжета, чем эпоха обоих шахов сефевидов»³. Вот почему известный азербайджанский филолог Г. Араслы в одной из работ последнего времени высказывает такое предположение: «Весьма возможно, что ашуги сложили этот дастан в честь Шаха Исмаила I — или же назвали героя древнего дастана Шахом Исмаилом»⁴.

Широкому распространению дастана «Шах Исмаил» в народе «способствовало то обстоятельство, что в нем получила художественное отображение идея торжества справедливости. В то же время дастан обнаруживает далеко не двусмысленное отношение широких народных масс к деспотизму и произволу, к бесчеловечной жестокости тиранов»⁵.

Очевидно эти качества вызвали интерес Магомаева к

¹ См. СМОМПК, вып. III, отд. II; вып. III, отд. III, вып. VII, отд. II и др. Эти сведения почерпнуты из упом. реферата М. Г. Тахмасиба.

² М. Г. Тахмасиб высказывает интересную мысль о том, что можно усмотреть сходство героя дастана и с другим представителем династии сефевидов — шахом Исмаилом II. В этой связи он приводит целый ряд фактов из различных летописей, а также из исследовательских трудов, которые подтверждают его предположение, что «если для выяснения прототипа следует обязательно исходить из фактов тождества титулов — имен, то мы должны безусловно, остановить свой выбор на шахе Исмаиле II». (Упомянутая работа, с. 51.) Однако за последние годы была высказана еще одна точка зрения: герой дастана — какое-либо другое историческое лицо, жившее значительно раньше, чем Исмаил I.

³ М. Г. Тахмасиб. Упом. работа, с. 53.

⁴ Там же, с. 51.

⁵ Там же, с. 50.

дастану, легшему в основу оперы, создаваемой в годы нового революционного подъема в стране, накануне Великого Октября.

Думается, что нам удалось установить вариант дастана, который был взят в основу либретто оперы Магомаева.

Этот вариант под заголовком «Повесть о Шахе Исмаиле» был издан в 1910 году. Экземпляр его долгие годы хранился в личной библиотеке М. Магомаева и только несколько лет назад был передан в Рукописный фонд Академии наук Азербайджана. По-видимому, это довольно поздний вариант, относящийся к XVII—XVIII векам, и связь образа героя с личностью сефевидских шахов — Исмаила I и Исмаила II здесь особенно ощущима.

Работая многие годы над оперой, создавая ее различные редакции, Магомаев придает сюжету явственно реалистическую направленность. Сохранены все основные персонажи дастана — шах, сын его Исмаил, Визирь, Араб-Зенги, Гюльзар, отец Гюльзар. Но образы эти получают значительно большее развитие. В иных случаях композитор изменил акценты характеристик. В опере значительно усиливается линия конфликта между despотом шахом, трепещущим за свой престол, и его смелым молодым наследником. Развивается в самостоятельную драматургическую линию слегка намеченный в дастане мотив роли интригана Визиря. В опере усиливается гуманистическая тенденция.

Более крупным планом, как один из центральных образов оперы, дается композитором портрет женщины-воина Араб-Зенги. Заметно усилено в опере социальное звучание темы. Не случайно в устах Араб-Зенги в одной из редакций звучали в конце оперы слова осуждения Исмаила: «Ты представлялся мне настоящим человеком, но и ты пошел дорогой правителей». Иными словами, Араб-Зенги, являющаяся в дастане одной из возлюбленных Шаха Исмаила, становится в опере носительницей идеи борьбы за справедливость. Лирическая же линия сосредоточена на показе любви молодого шаха и Гюльзар. Вот почему в оперу вовсе не включен образ еще одной возлюбленной Шаха Исмаила слепой девушки Гюльпери, а также образы ее братьев, и, следовательно, исключены все эпизоды дастана, с ними связанные. Кста-

ти, эти сокращения были обусловлены и требованиями оперного жанра, необходимостью сжатия и лаконичности сюжетного развития.

По тем же причинам Магомаевым опущены такие втёростепенные персонажи дастана, как мать Шаха Исмаила, его воспитатель и учитель Данъял (по совету которого Шах Исмаил до отроческих лет жил в изоляции от внешнего мира). Не вошли в оперу события детства Шаха Исмаила, а образ сына индийского шаха, за которого насиливо выдают замуж Гюльзар (в дастане он только упоминается), превратился в активно действующий образ купца Абу Гамзы. Старуха, способствующая в дастане встрече Шаха Исмаила и Гюльзар, в опере заменена посланцем Гюльзар, старым арабом. Не случайно выпал из оперы и целый ряд постановочно-заманчивых, сказочно-фантастических сцен дастана, как, например, эпизод сражения Шаха Исмаила с дивами, эпизод с голубями, с яблоком дервиша, с древнейших времен считавшимся символом жизни. В соответствии с общей идейной направленностью Исмаил, бесстрашный воин, восходит на престол вопреки козням Визиря, вопреки тому, что его отец, тиран Аслан-шах, предпринимает попытки убрать Исмаила с дороги. Звучит в опере и идея необходимости нравственного совершенствования правителя. Так, в рамках типичного для средневековых легенд сюжета, основанного на «дворцовой интриге», при участии такого традиционного персонажа, как Визирь, в опере прославляется тема борьбы новых сил с косным, старым, обреченным на гибель.

Первоначальный вариант либретто был написан М. К. Исмаил-заде. Он страдал существенными драматургическими недостатками. Впоследствии либретто было написано заново самим композитором.

Соответствуют общему замыслу поиски композитора в области музыкально-выразительных и музыкально-драматургических средств, отмеченные, несомненно, печатью новаторства.

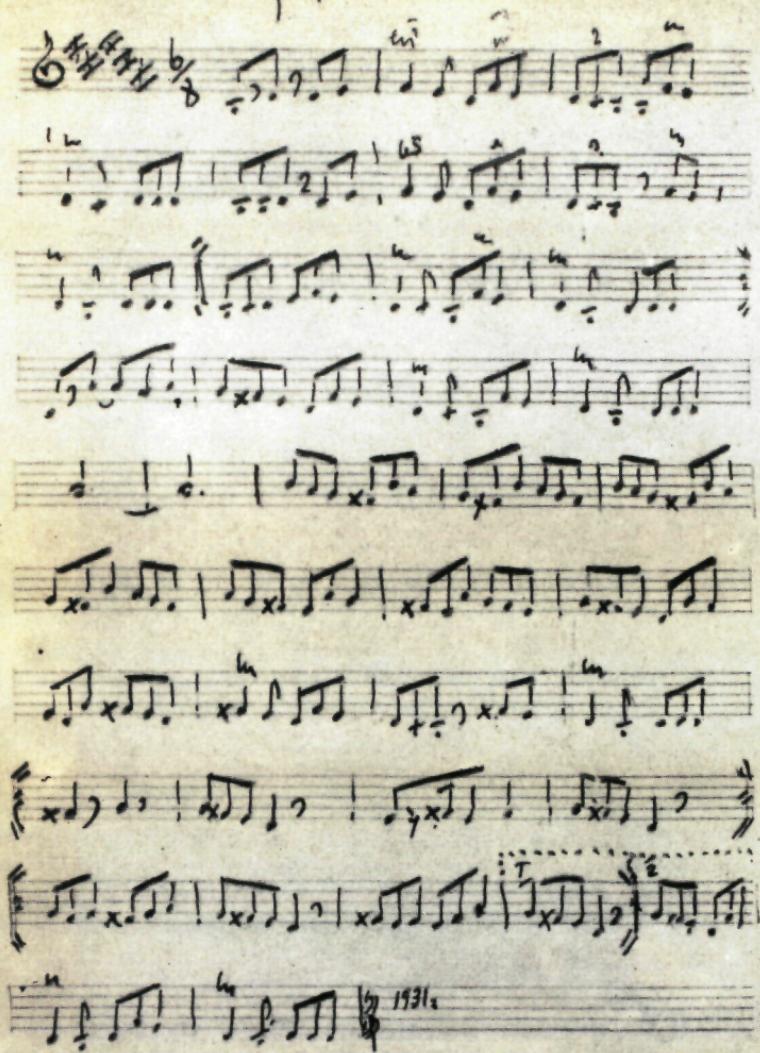
«Шах Исмаил» представляет собой большую легендарно-эпическую оперу, с романтическими чертами. Жанр дастана определил ее общий лирико-эпический склад.

Можно обнаружить черты общности в композиции дастана и в пятиактной музыкально-драматургической структуре оперы. М. Г. Тахмасиб отмечает, что «сюжет-



Г. Сарабский в роли Шах-Исмайл

Biryan oysesi



Записано с нуля на түштүк Степана Семёновича.
Он сам перекли Эбрея маджы у Эриванского
Зурнаги Еюра- (мечт ташу пазы)

ные линии, изображенные в этих дастанах приключения и эпизоды условно можно свести к четырем основным частям повествования»¹. Сравним композиционные планы дастана и оперы.

Дастан

- I часть.** Рождение героя, его воспитание и т. д.
- II часть.** Обет «суженых» (встреча героя с возлюбленной).
- III часть.** Возникающие препятствия на пути героя к счастью. Их преодоление.
- IV часть.** Состязание героя в силе, ловкости, находчивости, искусствах и т. д. (в том числе и с девушкой, его победа).

«Шах Исмаил» М. Магомаева

- I д.** Экспозиция героя. Завязка основной линии конфликта. (Шах Исмаил—Аслан шах).
- II д.** Встреча Шаха Исмаила с Гюльзар. Завязка побочного (лирического) конфликта.
- III д.** Введение нового персонажа (Араб-Зенги), играющего важную роль в «переломе» развития обеих конфликтных линий. Состязание с ней и победа Шаха Исмаила.
- IV д.** Дальнейшее развитие и кульминация лирической линии (спасение Гюльзар).
- V д.** Дальнейшее развитие и кульминация основной линии, развязка. (Смерть Аслан-шаха, восхождение на престол Шаха Исмаила).

Таким образом, налицо либо буквальное совпадение этапов сюжетно-драматургического развития в дастане и опере, либо укрупнение и усложнение сюжетно-драматургических ситуаций, коренящихся в дастане, благодаря чему эти ситуации становятся многоплановыми и выходят за рамки одного акта. При сравнении драматургии дастана и оперы Магомаева привлекает внимание общая тенденция к углублению конфликта: любовная линия концентрируется, героическая — активизируется.

Назовем еще одну черту драматургии «Шах Исмаила» Магомаева. Наряду с драматически-напряженными сценами, активно развивающими действие, а также эпизодами лирико-психологических переживаний героев, в опере много контрастных, эффектных, зрелищно-декоративных сцен.

¹ М. Г. Тахмасиб. Азербайджанские народные дастаны (средние века), с. 28.

Важные для характеристики обстановки, в которой происходят события, эти зрелищные сцены в известной мере связаны и с традицией исполнения дастанов ашугами. Это традиция прерывания основного повествования рядом контрастных вставок, не имеющих отношения к сюжету. «Искусные ашуги, — читаем в упомянутой диссертации М. Г. Тахмасиба, — во время исполнения дастана делают иногда и добавления к нему, не имеющие сюжетной связи с дастаном. Такие добавления делаются в большинстве случаев к печальным, трагическим дастанам.

Едва приступив к дастану, ашуг (обычно) прерывает его и начинает веселый, полный юмора, небольшой смешной сказ. Но вот он останавливается на одном из самых интересных мест сюжета и вновь возвращается к дастану. Почувствовав, что слушающие опечалились его рассказом, ашуг тотчас переходит к продолжению своей смешной сказки; облегчив сердца своих слушателей, он опять возвращается к дастану»¹.

Так преломляет композитор национально-художественную традицию в русле классических традиций большой оперной формы.

В опере «Шах Исмаил» основным приемом музыкальной характеристики является сольное пение. Среди различных форм сольного высказывания героев немалая роль принадлежит таким, которые связаны с мугамной импровизацией. К ним относится в первую очередь образ Шаха Исмаила. Однако в отличие от лирических героев первых азербайджанских опер (Кейс, Керем, Гариф), не без влияния традиций дастанов, образ этот получает лирико-героический характер, при всей преемственности музыкально-драматургических приемов от традиций первых азербайджанских опер — «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем» Узеира Гаджибекова. «Я поставил перед собой задачу, — писал М. Магомаев, — создания оперы по типу оперы Гаджибекова, причем с той разницей, что за исключением мугаматов (моментов импровизации), все остальное должно быть моим оригинальным творчеством»².

¹ М. Г. Тахмасиб. Азербайджанские народные дастаны, с. 27.

² Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся словами: «Опера самая сложная форма музыкального творчества...»

Образ Шаха Исмаила раскрывается в основном в сольных вокальных импровизациях мугамного типа. Магомаев проявляет исключительную чуткость в выборе мугама, в привлечении тех или других мугамных источников, как и других жанров азербайджанской музыки, в связи с разнообразными сценическими ситуациями или же внутренним состоянием героя.

Так, настроение влюбленности в сцене встречи с Гюльзар (2 действ.) передано мугамом «Сегях», издавна в музыкальной практике служащим для выражения любовных чувств. В отличие от этой импровизации или же эпизода «Эй чарх» (начало 3-го действ., где «Сегях» выражает тоску по возлюбленной), встреча с Араб-Зенги подчеркнута героико-драматической музыкой. Это вполне соответствует жанровым особенностям дастанов типа «Шах Исмаил», «герои которых умеют не только любить, но и искусно владеют мечом»¹. Диалог с Араб-Зенги построен на принципах интонационного развития популярной в народе «Карабах шикестаси». Радость победы над Араб-Зенги воплощена в импровизации «Ирак» (раздел лада «Раст»). В 5-м действии импровизационный эпизод в партии героя (мольба Шаха Исмаила о пощаде и его жалобы на судьбу) связан с приемами выразительности, присущими оригинальному жанру «Кесма шикеста»², одной из особенностей которого является прерывистость мелодии, состоящей из сравнительно коротких фраз речитативного склада.

Примечательно, однако, что наряду с мугамными импровизациями, композитор рисует своего героя и в формах, типичных для оперного жанра, в напевных построениях ариозного типа. Хотя им и не отдано еще преимущество перед мугамом, и это нельзя не отметить особо как важное завоевание азербайджанской оперы того времени.

Большой известностью пользуется, к примеру, красивая, лирически обаятельная, песенная по складу мелоса, aria героя из 1-го действия, выражающая преданность Шаха Исмаила отцу (пример 1).

В противоположность Шаху Исмаилу, в партии которого отдана, естественно, дань традиции, партия Аслан-шаха полностью лишена мугамных импровизаций и яв-

¹ М. Г. Тахмасиб. Азербайджанские народные дастаны, с. 50.

² Так называемая «прерывистая шикеста».

Andante

Сэн шаһ Эм – рин сан көз үс – тэ а а – там.
 там Бас – дир, а там,
 бас – дир, а – там Сә – нин мә – нә и – ша – ре –
 – тин Эм – рин көз үс – тэ, ба – бам, Эм – рин көз үс – тэ, а – там,
 а там, ша – ным, мә – ним ке – зум

ляет собой выразительную музыку, сочиненную самим автором. Если при этом учесть, что партия Аслан-шаха поручена баритону, т. е. голосу, совсем не характерному для мугамно-исполнительской традиции (как правило, все знаменитые азербайджанские певцы-ханенде имели высокие голоса, к тому же важную роль в их пении играл фальцет), то становится ясна цель: новаторское преобразование азербайджанской оперы. В данном случае это развитие и углубление драматургической находки Узеира Гаджибекова в опере «Асли и Керем» (1912 г.), где в партии злодея Гара Кешиша был впервые в азербайджанскую оперу введен баритон. Сам Магомаев вспоминал впоследствии: «Я помню, когда пение Х. Терегулова (а он был баритон и неплохо пел) вызывало смех..., то же было в отношении баса»¹. В «Шах Исмаиле» также

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся словами: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества...»

именно отрицательный персонаж характеризуется с помощью малопривычного для широких слушателей низкого голоса. В дальнейшем это стало типичным для большей части азербайджанских опер (Шахвелед в «Шахсенем» Глиэра, Агаларбек в «Наргиз» Магомаева, Гасанхан в «Кероглы» Гаджибекова и т. д.).

Драматургически противостоящий Шаху Исмаилу образ Аслан-шаха нужно считать тем большей удачей композитора, что отрицательный персонаж не раскрыт с помощью лишь одних «черных» красок. Деспот, дрожащий за свой трон, Аслан-шах наделен в опере многочисленными чертами и чувствами.

Полна тягостных предчувствий ария Аслан-шаха из 1 действия, которая следует непосредственно за Увертюрой и вводит слушателя в мир тревожных дум шаха (пример 2). Для этой арии характерна широкая, напевная и в то же время рельефная, императивно-властная тема в ладе

Maestoso

Эн - ва - лым, ej va zir - лэр, бил - ми - рэм и -
Ха - раб о - лур, a - чиз гал - дым да - ва - смы - дан -
дэн мэн . Гэл - бим ол - ма - ды гэм - дэн ра - нат бир
- чэ күн, дэр - ма - нын - да а - чиз - дир тэ - биб - лэр
бу - түн Бу дэр - ди - мэ гы - нын дэр - ман, ра - ha -
тым јох бир аи

«баяты-шираз»¹. Эта тема служит первой темой Увертюры к опере и приобрела для слушателей значение своеобразного символа оперы в целом. Мрачный характер арии определяет эмоциональное настроение всей первой сцены. Отметим, что как сама тема, так и лад этой арии и впоследствии играют большую роль в раскрытии образа. Примечательно, что именно в тех сценах, в которых Аслан-шах мучительно думает о смерти, композитор часто характеризует его ладом «баяты-шираз». Такова небольшая, но очень красавая ария из последней картины (пример 3). Она основана на резком контрасте печальней

3 Andante

Бир ан ма - ни хул - дур
- дин ej тэхт, сэн ej тач, ла - кин
је - из ру - һум ами са - из
ма - јих, са - из мең - там

кантилены первого раздела с напряженной, разрушающей первоначальную эмоционально-ладовую сферу фактурой второго раздела. Выразительность, присущая второму разделу, типична для сцен, где показана жестокость шаха, его деспотичность и властность. Это деклamation, насыщенная мелодически-острыми интонациями, пунктирным ритмом. Часты здесь смены ритмо-метрические и ладовые. В свете сказанного характерна и сцена злобного безумства.

В целом партия Аслан-шаха — яркий образец подчеркнутых музыкой смен настроения, оттенков психологического состояния шаха. Она свидетельствует и о за-

¹ Лад «баяты-шираз» композитор широко использует в дальнейшем и в музыке, характеризующей свиту Аслан-шаха. На интонациях «баяты-шираз» построены «Хор сановников», дуэт Аслан-шаха и Визиря из 5-го действия, хор придворных, просящих о пощаде Шаха Исмаила в том же действии и т. д.

метном проникновении еще в дореволюционную азербайджанскую оперу приемов и форм, присущих русскому оперному психологическому реализму.

Вокруг центральной конфликтной линии (Шах Исмаил — Аслан-шах) группируются остальные действующие лица. Среди образов, связанных с характеристикой Шаха Исмаила и способствующих наибольшей рельефности его образа, надо выделить два женских портрета — Гюльзар и Араб-Зенги, в музыкальной трактовке которых продолжены те же тенденции к усилению роли классических оперных форм. Образ Гюльзар, не несущий в себе большой драматургической нагрузки и углубляющий «лирический профиль» образа Шаха Исмаила, в значительной мере выявляется в песнях, а также в небольшой арии. При этом материал арии испытывает на себе воздействие мугамата, что сказывается в метро-ритмической свободе, известной импровизационности изложения (пример 4). Женственность образа подчеркнута мягко-танцев-

4 *Andante cantabile*

A musical score for 'Andante cantabile'. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a treble clef, the second with a bass clef, and the third with a treble clef. The time signature changes between 2/4 and 3/8. The lyrics are written below the notes. The first two staves have lyrics: 'а - ман, а - ман,' and 'ај а - ман, У - ра - јим да гал ма - ды'. The third staff has lyrics: 'та - би' and 'ва - ным'.

вальным обрамлением — хором девушек, который напоминает рэнг¹ (пример 5). Контрапунктирующая ему мелодия Гюльзар является важной деталью, свидетельствуя об углублении народно-исполнительского приема, встречающегося, к примеру, в жанре мугама.

В смысле разноплановости музыкальных характеристик оперы примечательны сцены, связанные с образом Араб-Зенги. Образ Араб-Зенги — типический образ народных сказаний, где «бутá» (суженая. — Г. И.) «от-

¹ Рэнг — танцевальный эпизод внутри цикла «Дастгях», контрастный мугаму своей метрической четкостью.

5 Allegretto

Г
Мә - ним дәрд а - лин-дән У - рә - јим сыз - лар
Хор
У - рә - јим сыз - лар
У - рә - јим сыз - лар

нюю не является забитой, бесправной, униженной, подчиняющейся господствующим взглядам исламской религии и нормам патриархального общества, а наоборот, она не скрывает свое лицо, решительна и самоуверенна¹. Магомаев воспел этот образ в 3 действии, которое, кстати, отличается целостностью замысла и непрерывностью музыкального развития.

В структуре акта можно усмотреть приближение к форме рондо. Факт этот заставляет оценить синтетический характер поисков композитора: тенденция к структурной организованности внутри оперной сцены говорит

¹ М. Г. Тахмасиб. Азербайджанские народные дастаны, с. 37.

о стремлении использовать в первом же сочинении принцип классической оперной драматургии. Как известно, принцип рондальности может служить сильным средством организации разнохарактерного материала оперной сцены.

Нельзя, однако, забывать о том, что этот принцип имеет и свои особые формы выражения в народной азербайджанской музыке, в частности в мугаме. В упомянутой выше сцене с Араб-Зенги композитор сохраняет некоторые конструктивные особенности многочастного мугамного цикла: импровизационные эпизоды чередуются со стройно-закругленными инструментальными эпизодами, аналогично тому, как в дастгяхе за тем или иным разделом следует повторение первоначального материала («майе»).

Действие, связанное с Араб-Зенги, предваряет оркестровое вступление. Этот героический эпизод построен на варианте броской ашугской мелодии «Кереми» (пример 6).



Развивая ее, композитор добивается атмосферы напряженности, настороженности. Этому немало содействует характер, оркестрово-драматургического развития. Музыка, близкая «Кереми», пронизывает 3 действие. Ее решительный маршеобразный характер соответствует образу мужественной женщины-воина Араб-Зенги, приобретая характер лейттемы. Позднее она звучит и в оркестровой партии, в диалогической сцене Араб-Зенги с Шахом Исмаилом (5 действ.).

Подобный аспект музыкальной характеристики Араб-Зенги представляется нам еще одним доказательством творческого переосмыслиния композитором образно-типовидных канонов ашугского дастана. Довольно простая гармонизация темы имеет под собой национальную определенность стиля: квартово-квинтовость созвучий заложена в самом строе ашугского, столь излюбленного народом саза.

В изложении Магомаевым темы Араб-Зенги есть и элементы контрастно дополняющей полифонии, основы которой также заложены в ансамблевой исполнительской манере азербайджанского народа, нередко дудук или зурна выдерживают опорный звук лада, являясь фоном, на котором звучит мелодия.

Высокий эмоциональный накал «Шах-Исмаила», придающий произведению черты романтической оперы, во многом поддерживается и характером трактовки партии Визиря. Ближайший советник Аслан-шаха, он по традиции средневековых восточных легенд и сказаний держит в своих руках нити интриги. Партия его не лишена типично романтической «зловещей» выразительности и в какие-то моменты близка к партии Аслан-шаха. Но главным для этой партии являются не сольные высказывания, а ансамбли, причем нередко ансамбли с его участием приходятся на наиболее острые, поворотные моменты развития действия.

В раскрытии замысла оперы играют роль также эпизодические, но музыкально яркие образы. Звездочет — персонаж, пришедший из народных сказаний и легенд, музыка, рисующая его, носит черты таинственности, загадочности, что во многом достигается использованием хроматических звучаний, «извилистых» интонаций лада «чаргях».

Определенный интерес представляют и другие второстепенные образы оперы. Так, в партии Абу-Гамзы остроумное преломление находит комическая скороговорка, которая построена на неизменно повторяющемся, словно «заверченном», коротеньком мотиве.

Стремление приблизить оперу «Шах Исмаил» к классической опере привело к усилинию роли ансамблевых вокальных форм.

Чаще всего ансамбли «Шаха Исмаила» выражают одно, общее чувство, охватившее его участников в связи

с той или иной ситуацией, и партии исполнителей не дифференцированы. Таков, например, жизнерадостный, полный мечты о счастье дуэт Шаха Исмаила и Гюльзар (2 действ.), близкий по складу к азербайджанским народным танцам. Композитор стремится разнообразить изложение его куплетов, то поручая их исполнение каждому из участников (и таким образом, изменяя тембровую окраску), то объединяя их голоса, то снимая текст и сохранив лишь вокализацию (при этом интересны черты двойного контрапункта в последнем из куплетов).

Куплетный дуэт—песня Шаха Исмаила и Гюльзар в ладе «сегях» (из того же действия), для которого также характерен лирически светлый колорит, написан на основе азербайджанской народной песни «Гезэллярин гезэлисан» («Прекраснейшая из прекрасных»)¹.

Ансамбль ярко выраженного лирико-драматического плана представляет дуэт Гюльзар и Шаха Исмаила из 4 действия (плач над убитым отцом). Наполненный интонациями «вздоха», он передает чувство большой скорби. Этот дуэт выделяется не только своим образно-эмоциональным характером: в отличие от остальных дуэтов, имеющих форму, близкую азербайджанской народной музыке (песенная куплетность), он представляет собой двухчастную композицию.

В названных, а также в других ансамблях «Шаха Исмаила» нельзя не отметить стремления автора к стройности и законченности, как и попытки в ряде случаев индивидуализировать партии, что для того этапа развития оперного жанра в Азербайджане имело исключительно важное значение. Правда, в ансамблях «Шаха Исмаила», как и во всех остальных ранних азербайджанских операх, нет еще ярко подчеркнутых музыкой столкновений конфликтных сил и настроений, что, как известно, составляет сильнейшую сторону оперного ансамбля. Отсюда — и отсутствие развитой контрастно-полифонической техники, одного из важных средств динамического раскрытия конфликта. Тенденция к этому появилась в азербайджанской опере лишь ряд лет спустя. Она значительна в опере «Наргиз» самого Магомаева (1935) и в

¹ Запись песни имеется в рукописном сборнике М. Магомаева «Азербайджанское народное творчество». Хранится в личном архиве композитора.

лучшем создании азербайджанского оперного искусства — «Кероглы» Уз. Гаджибекова (1937), а в дальнейшем с большим успехом развита в опере «Вэтэн» К. Карапеева и Дж. Гаджиева (1945), в «Севиль» Ф. Амирова (1952) и других произведениях.

В связи со стремлением раскрыть сюжет в крупных формах, значительное место в опере «Шах Исмаил» отведено народно-массовым сценам, в частности хорам, разнообразным по эмоциональному накалу и организации звукового материала. Выделим нежный, лирический хор девушек о приходе весны, хор войска Шаха Исмаила, близкий народной танцевальной мелодии «Азербайджан», хор воинов «Ахшам олду» («Наступил вечер»), свадебный хор, заключительный хор, основанный на народной мелодии «Шалалэ» и другие.

Магомаев с достаточной драматургической чуткостью пользуется выразительными средствами смешанного хорового состава, делит хор на женский и мужской, используя этот прием одновременно и как средство образной характеристики и в целях звукового, темброво-драматургического контраста. В хоровых эпизодах оперы мы также видим претворение характерных черт азербайджанской народной музыки, а отдельные из них — это ранние образцы хорового многоголосия, основанного на соединении самостоятельных мелодических линий.

Примером тонкой мелодической выразительности является двухголосный мужской хор «Ахшам олду» из второй картины второго действия. Он образно передает усталость, изнуренность воинов Шаха Исмаила. Каждая из партий представляет собой самостоятельную, красивую по своему рисунку мелодию. Основную мелодию ведут тенора. Басовая партия, хотя ритмически и очень зависимая от ведущего голоса, мелодически рельефна, контрапунктируя с основной мелодической линией (при мер 7).

Подобное искусное соединение горизонтальных линий в этом хоре, созданном еще до революции, позволяет отнести его к ранним образцам азербайджанского полифонического письма. Подобный принцип изложения очень характерен для азербайджанской музыки 20-х годов, особенно для хоровых обработок народных песен. Хор привлекателен своим тонким акварельным колоритом, подвижностью развития.

7 **Moderato**

Совсем иными красками выписана партия хора в 5 действии, отражающая торжество, ликование народа по случаю возвращения Шаха Исмаила на родину. Хору предшествуют фанфары, оповещающие о возвращении молодого шаха. Затем следуют «Марш-шествие» и хор народа. Ритмически отчетливая, энергичная тема ($\frac{2}{4}$) с характерным опеванием квинты лада близка по своему жанровому характеру маршу. Массивное оркестровое сопровождение этого хора отличает его от легкой, прозрачной звучности большей части хоров оперы.

Тонкостью воспроизведения народного колорита, плавностью мелодии, простотой и функциональной ясностью гармонии привлекает внимание четырехголосный хор: «Мольба народа о пощаде Шаха Исмаила» из 5 действия (пример 8).

Одной из главных драматургических удач композитора является то, что, следуя классическим традициям, в узловые моменты развития он связывает ряд эпизодов в единое музыкальное действие. Так возникают большие развернутые сцены. К ним надо отнести сцену из 1 действия, включающую арию Аслан-шаха, хор и речитатив Визиря, хор «Падиахим чекме гэм» («Не горюй, мой повелитель») и «Танец девушек». Используя принцип повторности в проведении материала, композитор достигает стройности и целостности в развитии 1 картины 2 действия. Обрамляя небольшое ариозо Гульзар двухголосным хором девушек, он создает сцену трехчастной

Andante

8

S.

A.

B.

T.

p

Мэр - ха - мэт - ли ша - вым,

рэх - ми гыл бу - на.

p

формы с динамизированной репризой. Принцип повторности ведет к тому, что сквозная сцена Араб-Зенги из 3 действия приближается, как говорилось выше, к рондо.

Наиболее типичным приемом организации сцены является последовательное соединение речитативных и ариозных эпизодов, а также включение сольных эпизодов в ансамблевые и хоровые сцены.

Речитативы — также нововведение третьей редакции оперы «Шах Исмаил».

Любопытно, что рассказывает композитор о том, каким неожиданным оно показалось поначалу: «Речитативная форма у нас раньше почти не применялась. Весь диалог Абу-Гамзы и Ибн-Тахира во 2-м акте проходил как «провал». Я попытался (на основах мугамата «раст») весь этот диалог сделать речитативом. Получилось, помоему, неплохо.

Но на первом же спектакле... мне буквально заявили: «Вы испортили это место — там пусть лучше разговаривают». Я, конечно, должен был отметить, что это впечатление получается от того, что я применил форму речита-

тива, что до сих пор нужно было нам, и предупредил, что после того, как несколько раз посмотрят спектакль, то они поймут, что это лучше, чем было раньше.

И сейчас мы видим, что эта сцена зрителем воспринимается очень хорошо¹.

Еще Узеир Гаджибеков в «Асли и Кереме» следуя в известной мере законам построения дастана, впервые ввел в оперу разговорные сцены². Магомаев идет в этом смысле дальше. «Повествовательная часть в дастане, — пишет М. Г. Тахмасиб, — как правило, создается только в прозе. Обращения же героев, их взаимоотношения, любовь и переживания, радости и огорчения, состязания (дайишме) передаются в гошма»³.

Таким образом, в самом жанре дастана имеется отчетливая дифференциация драматургических функций — повествовательной, развивающей событийную сторону сюжета, и обобщающей в «узловые» моменты эмоциональный итог событий. Не трудно увидеть в этом принципиальную общность со многими профессиональными сценическими жанрами, в том числе с оперным. Этой общностью и воспользовался Магомаев.

Речитативы в «Шах Исмаиле» говорят о стремлении композитора сохранить характерные черты дастанной формы, в их сочетании с традиционными формами оперного жанра. М. Магомаев добился, таким образом, того, что новая в азербайджанской опере форма речитатива не казалась чем-то чуждым.

Опираясь на опыт русской классической оперы, Магомаев стремится в речитативах к сочетанию интонационно-ритмических особенностей разговорной речи с особенностями мелоса ариозного типа, коренящимися в народной азербайджанской музыке. Речитативы оперы «Шах Исмаил» отличаются мелодической напевностью. Они представлены не только в форме отдельных реплик героев. На речитативной основе строятся и небольшие сцены.

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся фразой: «Опера есть самая сложная форма музыкального творчества...»

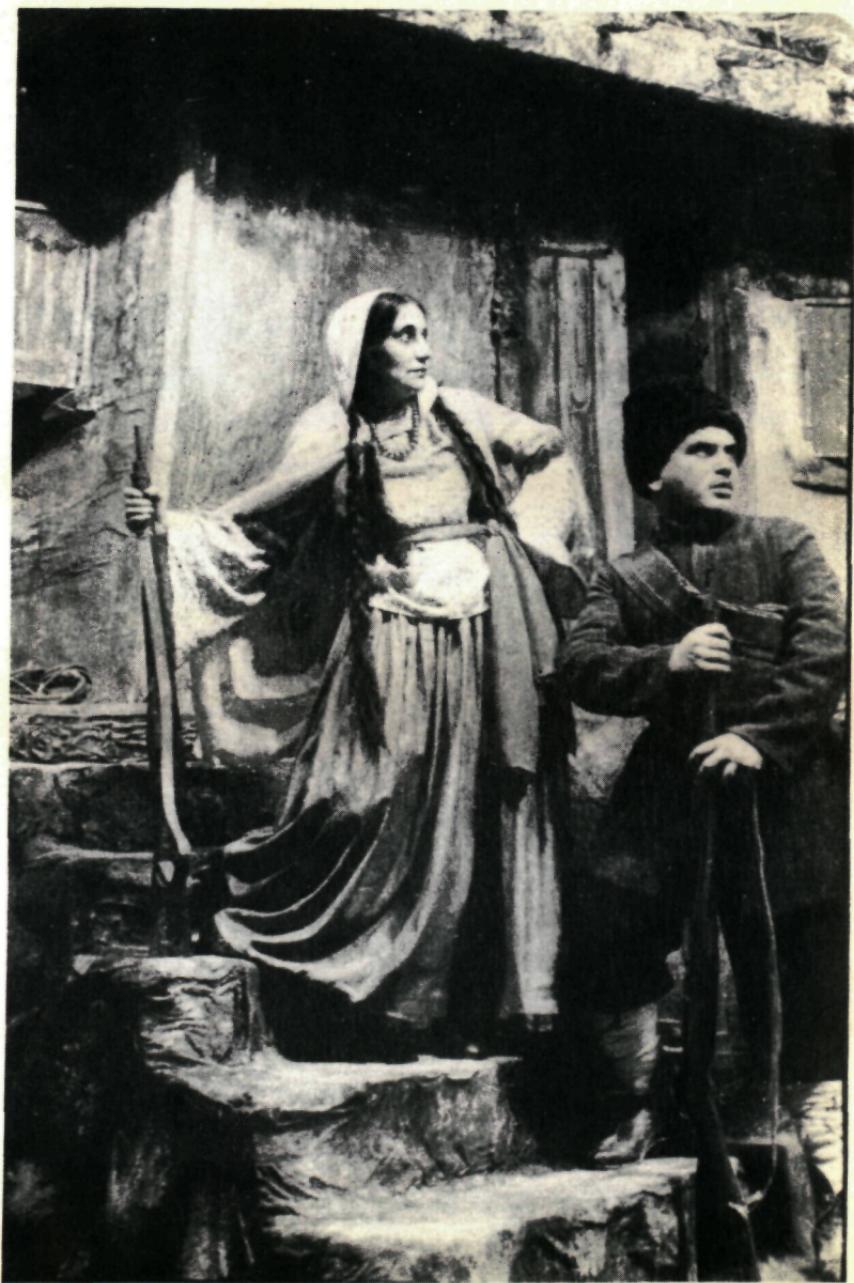
² Значение этого отмечает в своей монографии Э. Абасова «Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова». Азмугиз. 1961, с. 82.

³ М. Г. Тахмасиб. Упом. работа, с. 26 (гошма — ашугская стихотворная форма).

Отметим упомянутую выше сцену Абу-Гамзы и Ибн-Таира. Чтобы сделать эту сцену более доходчивой для азербайджанского слушателя, композитор, как он об этом и сам говорил, строит ее на интонациях мугама «Раст». В этом и ряде других случаев речитативы становятся движущим началом музыкального развития.

Благодаря образу Араб-Зенги можно ставить вопрос о наличии в опере «Шах Исмаил» лейтмотивного начала. Мелодия типа «кереми», отмеченная нами при рассмотрении образа, звучит много раз в оркестровой партии, начиная с первого выхода героини. Лейтмотивное значение имеет и тема первой арии Аслана, далее фрагментами своими проходящая то в вокальной партии, то в оркестре. Характерно, что эта тема звучит в последней сцене Аслан-шаха, как бы завершая его образ.

В «Шах Исмаиле» роль мугамных импровизаций в обрисовке действующих лиц и их эмоционального состояния, а также различных сценических ситуаций, позволяет рассматривать тип мугамного развертывания в качестве лейтканрового начала. Средством интонационно-образной взаимосвязи между отдельными эпизодами служит оркестровая импровизация «Сегях», звучащая при встрече Шаха Исмаила с Гюльзар. На той же, но «укрупненной» импровизации строится антракт к 4 действию, вводящий слушателя в атмосферу свадьбы Абу-Гамзы и Гюльзар. Таким образом, лейттемный в своей сущности импровизационный эпизод в ладе «сегях» приобретает многообразное значение. С одной стороны, не лишне напомнить, что азербайджанские свадебные обрядовые песни и танцы построены преимущественно в ладе «сегях» и исполнение мугама «Сегях» на свадьбе является традиционным. С другой стороны, мугам «Сегях» ассоциируется в народной музыкальной практике с настроениями любовной тоски. Вот почему он весьма уместен как одно из средств характеристики лирических чувств героев. Но М. Магомаев отказался от приверженности строгим канонам в понимании эмоционального воздействия того или иного лада (веселый, грустный, печальный и т. д.). Используя выработанные народной практикой эмоционально-эстетические представления о том или ином ладе, композитор допускает смелые переходы из одного лада в другой, пользуясь при этом и самыми разнообразными средствами функциональной гармонии, ритмического



Народная артистка СССР Ш. Мамедова (Наргиз) и народный артист Азерб. ССР Г. Гаджибабеков (Альяр), опера «Наргиз»



Массовая сцена из III действия оперы «Наргиз»

варьирования, оркестровой драматургии, полифонии. Это — смелое новаторство.

В опере «Шах Исмаил» усилилось значение оркестра. В этом смысле небезынтересно отметить, что Магомаев смело стремится ввести в оперную партитуру новые, в том числе и «колористические» инструменты. Если в предшествующих «Шах Исмаилу» операх тар используется как сольный инструмент в мугамных импровизациях, то в «Шах Исмаиле» тар становится, кроме того, одним из равноправных инструментов оркестра, что придает музыке свежесть и национальный колорит.

Следует остановиться и на той роли, которую играют в опере «Шах Исмаил» самостоятельные симфонические эпизоды. Тематической основой их являются главным образом мелодии мугамного склада, а также темы, написанные в духе народно-танцевальных. Это определило яркую национальную окраску музыки, а также доступность симфонической музыки широким кругам азербайджанских слушателей, так как знакомый материал облегчал восприятие еще малопривычных тогда инструментов симфонического оркестра.

В ряде случаев надо отметить интересные попытки переложения тех или иных разделов мугама «на язык симфонического оркестра». Так, Звездочет характеризуется музыкой, представляющей собой запись мугама «Чаргях».

Смелое начинание Магомаева — нотная запись мугама — было на том этапе развития азербайджанской музыки большим и важным новшеством и имело огромное значение для развития народных традиций в духе достижений мирового музыкального искусства. В скором же времени это начинание приобрело активное и широкое выражение.

В опере «Шах Исмаил» есть также ряд интересных симфонических эпизодов, музыка которых принадлежит перу самого композитора. Яркими образцами их являются рапсодического склада Увертюра, танцевальные эпизоды, звукоизобразительная сцена боя, антракты и т. д. Из числа зрелищно-декоративных эпизодов оперы «Шах Исмаил», «перебивающих» сюжетно-драматическое действие, отметим танцевальную «Вакханалию» из 1 действия, сцену свадьбы — 4 действие (характеристическое значение приобретает здесь «Военный танец арабов»),

танцы в сцене страданий Аслан-шаха и перед его отравлением — в последнем акте.

Симфонические эпизоды оперы «Шах Исмаил» по своему довольно значительному удельному весу в партитуре оперы и по уровню профессиональной техники автора заслуживают внимания как наиболее ранние образцы азербайджанской симфонической музыки.

Опера «Шах Исмаил» прочно вошла в летопись азербайджанского музыкального театра как одна из ярких ее страниц. Щедрая в своем мелодическом богатстве, эмоциональная, рельефная в своих драматически действенных контрастах, психологически убедительная, эта опера даже в начальной своей редакции свидетельствовала о незаурядном музыкально-драматургическом даровании автора.

В окончательной же редакции произведение приобрело значение исторически важного звена в переходе от старой оперы к новой. Нововведения Магомаева в последней редакции, может быть, еще не были совершенными, но заметно раздвигали рамки выразительности национальной азербайджанской оперы.

Долгие годы пользуется популярностью и любовью первая опера М. Магомаева, вызывая к себе интерес со стороны как широких масс слушателей, так и музыкантов-профессионалов. Выдающийся советский композитор Қара Караев в 1947 году гармонизовал и заново оркестровал партитуру оперы. Композитору Р. Гаджиеву принадлежит поэма-экспромт для камерного оркестра «Памяти композитора М. Магомаева», использующая темы из «Шах Исмаила». Концертная фантазия для фортепиано на темы из «Шах Исмаила» принадлежит перу Г. З. Бурштейна.

Театр оперы и балета не раз возвращался к этому замечательному сочинению в поисках сценической редакции, наиболееозвучной музыке. Одним из неизменных интерпретаторов «Шах Исмаила» является дирижер А. Бадалбейли.

Опера «Шах Исмаил» — лишь одна сторона работы Магомаева в области музыкального театра в конце 20-х — начале 30-х годов. Наряду с созданием различных редакций оперы «Шах Исмаил» Магомаев трудится в

эти годы над рядом произведений различных театральных жанров, что является замечательным свидетельством многогранности творческих устремлений композитора.

В 20-е годы Магомаев работает и над созданием произведений балетного жанра (первого в истории азербайджанской музыки). Это балет «Дели Мухтар» («Сумашедший Мухтар») о классовой борьбе в азербайджанской деревне. И хотя работа композитора ограничилась набросками либретто и отдельных танцевальных эпизодов, сам факт — важное свидетельство творческой активности композитора и глубокого понимания им необходимости расширения и обогащения азербайджанской театральной музыки новыми жанрами. И, конечно, показателен факт обращения к актуальной в те годы современной теме. Либретто балета «Дели Мухтар» было написано самим М. Магомаевым.

Действие разворачивается в деревне, на хлопковом поле, в доме кулака Сафара. Таким образом, балет предполагал соединение жанрово-бытовых, пейзажно-изобразительных картин с изложением драматических событий, а также сцен, обобщающих в танце тему труда. Это — одна из важных сторон замысла композитора.

Сохранились также соображения композитора о том, каким представляет он азербайджанский балет. Они очень важны с точки зрения становления нового для азербайджанского искусства жанра, предвосхищая, в частности, те черты, которыми характеризуется первый же азербайджанский балет, осуществленный в 1940 году на сцене Азербайджанского государственного театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова, — «Гыз галасы» («Девичья башня») А. Бадалбейли.

Главную роль в создании национального балета Магомаев отводил не иллюстрирующей и повествующей пантомиме, как это можно было бы представить по сюжету балета, а обобщающему танцу, азербайджанской народной хореографии. Чрезвычайно характерно поэтому его высказывание, относящееся к задуманной тогда же опере на современный сюжет, о том, что «стильные деревенские танцы, театрализованные и перенесенные в оперу, являются методическим подспорьем для восприятия оперы и создания стиля будущего азербайджанского балета»¹.

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись «История возникновения и развития оперы «Наргиз».

В архиве композитора сохранилась почти законченная сатирическая музыкальная комедия «Хорузбей» («Господин Петух»), произведение, являющееся прямым откликом на актуальную тему раскрепощения женщины Востока.

В 20-е и даже в начале 30-х годов эта тема наряду с другими актуальными темами пронизывает художественные произведения азербайджанских авторов. С нею тесно связана тема решительной ломки старых устоев. Одновременно с сочинениями А. Ахвердова, С. С. Ахундова, Дж. Мамедкулизаде, М. С. Ордубады и других появляются сочинения талантливого, тогда совсем молодого Джавара Джабарлы, к примеру, «Севиль» — замечательная пьеса, посвященная судьбе простой азербайджанки. Ставшая одним из популярнейших произведений азербайджанской драматургии, «Севиль» сыграла немалую роль в развитии создания азербайджанок, в вовлечении их в общественную жизнь.

Наряду с целым рядом литературно-художественных произведений, посвященных «женскому вопросу», в бакинской периодической печати в это время появился ряд статей о тяжелом, подневольном положении женщины в странах зарубежного Востока, о существующих еще гаремах и о многих посягательствах на человеческие права женщины. Архив Магомаева свидетельствует о том внимании, которое вызвали эти статьи у композитора.

Музыкальная комедия Магомаева, где немало сцен остро сатирической направленности, была также одним из проявлений неустанного интереса к женской проблеме. Комедия была включена в репертуар Азербайджанского государственного оперного театра в сезон 1929/30 года. Имеются данные о том, что театр работал над партитурой в летние месяцы 1930 года. Однако произведение это так и не увидело света рампы, а отдельные отрывки из комедии были показаны в концертном исполнении¹.

В середине 20-х годов внимание Магомаева привлекла популярная тогда пьеса «Иблис» («Сатана») видного азербайджанского драматурга Гусейна Джавида. Компо-

¹ Сочинение это упоминается в программе одного из вечеров восточной музыки тех лет. В числе других произведений в первом отделении значится «Увертюра» к музыкальной комедии М. Магомаева «Хорузбей» в исполнении симфонического оркестра.

зитору, склонному к острым драматическим ситуациям, вероятно, была близка романтическая приподнятость пьесы, большие человеческие чувства, непримиримая борьба резко противоположных философских идей и т. д. Однако в результате ряда особенностей этого произведения оперный замысел Магомаева остался неосуществленным.

В рукописном фонде АН Азербайджанской ССР, в архиве композитора сохранилась «Увертюра» к опере и танцевальная «Вакханалия», написанная для второго действия. Отрывок из «Вакханалии» был исполнен 30 декабря 1923 года в концерте вечера, посвященного выпуску тысячного номера газеты «Коммунист». В программе концерта означено, что произведение это будет исполняться «в качестве подарка нашего известного композитора и музыканта товарища Муслима Магомаева»¹.

Самым же значительным творческим ответом Магомаева на острые вопросы, касающиеся дальнейшего развития азербайджанского музыкального театра, вокруг которых спорили, по поводу которых горячо дискутировали в печати, стала опера «Наргиз», премьера которой состоялась в Азербайджанском государственном театре оперы и балета 24 декабря 1935 года.

Есть основания предполагать, что замысел оперы возник в середине — конце 20-х годов под влиянием многих факторов, социально преобразующих жизнь азербайджанского народа. Более конкретные формы идея оперы на современную тему, в частности о революционном перевороте в Азербайджане в 1920 году, приобрела к началу 30-х годов.

«В середине 1932 года, — вспоминает композитор, — в связи с постановкой инсценировки «Пастухи» на радио, где я работал как музыкальный руководитель, а М. С. Ордубады — как литературный руководитель тюркского художественного вещания, у меня появилась мысль написать оперу, отображающую 1920 год в районе, точнее момент подготовки апрельского переворота.

¹ В программу вечера входили также новые одноактные сценические произведения М. С. Ордубады и А. Ахвердова, азербайджанские мугамы, отрывки из произведений Уз. Гаджибекова и др. Программа концерта любезно предоставлена К. А. Касимовым.

Мысль свою я изложил М. С. Ордубады, и после того, как его эта идея захватаила, попросил его написать либретто для такой оперы. Мамед Саид предложение мое принял и наметил сюжет будущей оперы под названием «Чобанлар» («Пастухи»). Оригинал у меня имеется...»¹. Но разработка сюжета не удовлетворила композитора, а потому он сам тоже включился в эту работу.

«Задавшись целью не только отразить борьбу бедноты с буржуазией (помещиками в районе), но и показать, что забитая, превращенная в рабыню тюрчанка способна на героические подвиги, я решил особо подчеркнуть ее роль в этом революционном движении и назвал свою оперу «Наргиз» — по имени героини».

Дальнейшая длительная работа композитора и писателя привела к созданию либретто оперы, которое было готово к началу 1933 года. Одновременно вызревал и постепенно приобретал реальные очертания музыкальный замысел. «Работая над либретто, — сообщает композитор, — я одновременно работал над музыкальным материалом оперы, накапливая эскизы»². И когда композитор решил предложить свой замысел в Народный Комиссариат Просвещения, опера для него мысленно — и музыкально и драматургически уже вполне созрела. «Я знал уже образ каждого своего героя, я почти представлял его музыкально, я чувствовал все действие спектакля — оставалось все это воплотить в форму».

Цитируемая нами рукопись содержит наброски докладной в Наркомпрос³. «Я в настоящее время работаю над созданием новой тюркской оперы. Сюжетом этой оперы является один из эпизодов свержения мусаватской власти в деревне.

В каком виде я мыслю себе новую оперу на данном этапе?

1. Импровизацию (свободное пение, свободная игра на таре) нужно ликвидировать полностью: все музыкальное содержание будет зафиксировано нотами.

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, озаглавленная «Наргиз». История возникновения и развития». В дальнейшем сведения о работе над оперой в основном заимствуются из названной рукописи.

² В архиве композитора хранятся две тетради эскизов; окончание первой из них помечено 25 февраля 1933 года, т. е. совпадает с окончанием либретто.

³ Датирована 29 марта 1933 года.

2. Тар сохраняется, и, играя по нотам, является и сольным и оркестровым инструментом. По моему мнению, которое я высказывал не раз, тар, обладая великолепным тембром, может занять (особенно при условии некоторой его реконструкции) прочное место... в симфоническом оркестре.

3. Мелодическое построение оперы должно иметь сходство с народным мелосом: я допускаю использование в опере и прекрасных образцов народной музыки.

4. Композиция оперы, углубленная в техническом отношении, не должна быть, однако, громоздкой и непонятной тюркской массе: нужно стараться в прозрачных, ярких, красочных тонах дать музыку, которая будет доходить до зрителя и восприниматься им.

5. Речитатив, конечно, займет должное место в опере.

5а. Дуэт, трио, квартет — с продуманным подходом и сугубо осторожной и тщательной переработкой — должны дойти до зрителя как новая форма пения у тюрок.

6. Многоголосие хора уже заняло свое место и в опере «Шах Исмаил», займет и здесь».

Задача создания новой оперы была для Магомаева чрезвычайно увлекательной. Работа двигалась быстро, хотя композитор создавал свое любимое детище будучи тяжело больным. В конце 1934 года, находясь в Кисловодске, композитор писал в своем дневнике: «Мой рабочий день начинался в 5—6 часов утра. С 5 до 10 я работал сам, к десяти приходил ко мне Ордубады и до 2 ч. дня мы работали вместе над текстом, особенно в первые дни, когда Ордубады должен был писать на готовую музыку. Тут же я давал ему размеры стиха и содержание его — и талантливый поэт при мне писал текст. Обычно к концу дня (т. е. к 2 ч.) мы уходили обедать. Ордубады забирал с собой работу, чтобы дома окончательно ее средактировать и уже в законченном виде приносил на другой день.

После обеда я опять принимался за музыкальную часть и прорабатывал, главным образом, гармонически. Лишь к 8—9 часам заканчивался введенный в систему рабочий режим дня»¹.

¹ Архив М. Магомаева. Дневник. Запись, относящаяся к июлю 1934 года.

Были по крайней мере две движущие «пружины» такой самоотверженной работы. Обе высказаны композитором. Первая связана с совершенно новым для азербайджанской оперы содержанием: «В работе меня вдохновляло то обстоятельство, что сама фабула была для меня слишком дорога: я ее взлелеял, я ее обмозговал, я ее драматургически оформил. Мысль о том, что я отошел от старых легенд и имею дело с жизнью, которую я видел, которую я ощущал, — особенно настраивала меня и облегчала творческую работу».

Вторая причина увлеченности характеризует Магомаева, как ищущего, неостанавливающегося на достигнутом художника. Вот она: «Меня интересовало, насколько в этом смелом шаге использования для оперы темы с революционным содержанием я сумею выйти победителем».

Опера стала живым доказательством правильности нового пути, избранного одним из классиков национальной азербайджанской музыки. Очень верно оценила оперу «Наргиз» старейшая писательница М. Шагинян в своей рецензии на постановку: «Покуда мы на севере болели всеми этими вопросами, совершенно бесплодно пережевывая их на дискуссиях и в газетах — национальные республики стали практически подсказывать нам ответы. В Армении замечательная опера молодого композитора Степаняна «Кач Назар», в Азербайджане новая опера Муслима Магомаева «Наргиз» разными путями и разными средствами говорят нам, что советская музыка начинает выходить на большую дорогу социалистического искусства, что она ищет бесспорные образы и нашупывает реальные пути для оперы»¹.

Вооруженный ко времени создания «Наргиз» солидной композиторской техникой, Муслим Магомаев решал в своей опере задачи, неизмеримо более сложные, чем стоявшие при создании «Шах Исмаила».

Весь ход исторического развития азербайджанского народа, бурный рост его культуры в советский период, возросшие идеально-эстетические требования широких трудящихся масс закономерно ставили перед композиторами Азербайджана новые, более высокие требования, чем в момент становления азербайджанской оперы.

¹ Газ. «Бакинский рабочий», от 24 декабря 1935 г.

Это прекрасно понимал и сам Магомаев, обладавший драгоценным «чувством нового», которое неизменно подсказывало ему верное направление вперед. В связи с этим интересно высказывание самого автора в беседе с корреспондентом газеты «Заря Востока».

«Среди композиторов, — говорил Магомаев, — существует своего рода традиция пользоваться тематикой легендарных сказаний, брать сюжеты отдаленных времен. Особенно это заметно в восточных операх. В своей опере «Наргиз» я раньше всего постарался решительно отказаться от этой тенденции... Моя основная работа над текстовой частью оперы направлена на удаление устаревших форм голой агитации. Политико-воспитательное воздействие пьесы должно найти свое отражение не на словах, а в поступках, во взаимоотношениях, в действии моих героев.»

Вся опера «Наргиз» проникнута непоколебимой верой в полную победу пролетариата¹.

Обращение к новой тематике, художественное раскрытие темы борьбы крестьянских масс против помещиков и мусаватистов является крупной заслугой автора «Наргиз».

Как уже было сказано, процесс работы над оперой шел весьма интенсивно.

Примерно за год до премьеры оперы, в январе 1934 года, отрывки из нее («Грустная песня Наргиз», «Шествие» и «Марш» из 5 действия) были исполнены в концерте в оперном Театре им. М. Ф. Ахундова и имели большой успех у слушателей, среди которых был находившийся тогда в Баку Р. М. Глиэр, поздравивший автора с большими творческими достижениями.

В конце лета 1934 года опера была почти готова. Произведением заинтересовалась музыкальная общественность. В прессе появились сообщения о его ближайшем завершении, беседы с композитором, заметки о новом содержании и новых формах оперы².

¹ Газ. «Заря Востока» от 4 октября 1934 г.

² См., к примеру, газеты «Бакинский рабочий» от 4 августа, 8, 16 сентября и 11 октября 1934 года, «Коммунист» (на азерб. яз.) от 23 сентября, 11 и 18 октября, 30 ноября 1934 года, «Заря Востока» от 4 и 18 октября, «На рубеже Востока» от 15 сентября, «Гяндж ишчи» от 11 октября того же года и др.

В январе 1935 года началась подготовка ее к постановке на сцене Азербайджанского государственного театра оперы и балета им. М. Ф. Ахундова.

В процессе создания оперы и подготовки спектакля театром возникло немало трудностей. Отдельные работники театра, стоявшие на позициях охраны традиционных сказочно-легендарных сюжетов и старых композиционных форм, всячески тормозили постановку «Наргиз», не понимая, а иногда и не желая понимать того значительного шага вперед, который знаменовал ее появление. В борьбе с ними крепли творческие позиции Магомаева. Однако постановка оперы затягивалась, и это чрезвычайно нервировало композитора, ухудшая и без того расшатанное его здоровье.

Большую помощь окказал композитору Центральный Комитет Компартии Азербайджана, поставивший вопрос о подготовке оперы на Бюро, посвященном предстоящему юбилею — 15-летию установления Советской власти в Азербайджане. В дневнике М. Магомаева читаем:

«На меня лично этот факт произвел очень сильное, стимулирующее впечатление, я почувствовал в себе прилив новой энергии и я удвоил творческую работу».

Усиленными темпами спектакль готовился с конца ноября. Премьера его была назначена к торжественному празднованию 15-летия Азербайджанской Советской Социалистической Республики.

Каждый этап, приближающий спектакль к премьере, фиксирует в своем дневнике композитор, здоровье которого к тому времени заметно ухудшилось. Запись в дневнике, сделанная после одной из репетиций: «Состояние моего здоровья неважно. Очень слаб. Репетиция была очень тяжелая, и тут вечером еще пришлось дирижировать «Шах Исмаилом». Вспоминаю слова профессора Файншмидта: «Если вы займетесь постановкой оперы — имейте в виду, вы ставите жизнь свою на карту». Да, с таким риском для жизни я довожу оперу до конца, до сцены и до зрителя. Пусть будет так, как говорил Файншmidt, — но оперу я должен довести до конца»¹.

Архив композитора позволяет восстановить некоторые стороны работы театра над новым спектаклем.

¹ Архив М. Магомаева. Дневник. Запись от 19 или 20 декабря 1935 г.

Совершенно естественно, что новая тема, столь близкая современникам, новые конфликты, социальная, политическая и психологическая острота, которые были неизвестны старому азербайджанскому оперному театру, требовали и новых сценических выразительных средств. «Наш советский зритель настолько вырос, что старые, примитивные тюркские оперы, где большая часть вокального материала исполнялась путем импровизации, перестали удовлетворять культурные потребности сегодняшнего дня», — так сформулировал композитор существование поисков новых форм в этом спектакле¹.

Окончательно уточняется постановочная группа: режиссер-постановщик — старейший деятель азербайджанского театра А. А. Туганов, балетмейстер — И. Арбатов, дирижер — автор (в связи с состоянием его здоровья вторым дирижером был назначен А. Л. Клибсон), художник — М. Сагиян, эскизы костюмов — А. Азим-заде. Для постановочного коллектива работа над первой азербайджанской оперой нового типа была увлекательной. Вот с какой живой заинтересованностью о выполнении этой задачи пишет композитору, находившемуся в августе на лечении в Кисловодске, А. А. Туганов: «Наргиз» не принадлежит к опере-концерту, где солисты и солистки концертно выступают — я воспринимаю «Наргиз» — актуально, реалистической драмой с вытекающей из этого... установкой всей оперы — все живет — действие разворачивается в короткое время между марта (ранняя весна) и концом апреля (28 апреля)... Не допускаю однотонности и серости костюмов сельчан. Буду делать их радостными, боевыми — крепко стянутыми, а банду и бека — надутыми, кажущимися мощными...»².

Из письма А. А. Туганова к Муслиму Магомаеву от 14 августа 1935 года: «Так как к юбилейным торжествам — 15-летию АССР Опера выдвигает «Наргиз», то считаю постановку юбилейной... в смысле победы революции, и если это будет звучать сильно и хорошо, т. е. в красках и оформлении, так, как сейчас звучит в музыке, то ведь это не будет агиткой!»³.

¹ Газ. «Заря Востока» от 13 декабря 1935 г.

² Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Архивный фонд № 41.

³ Архив М. Магомаева. Рукопись «Наргиз». История возникновения и развития».

Сохранилась рабочая тетрадь постановщика «Наргиз» со всеми мизансценами, которые, как правило, разработаны на основе музыкального текста, подчас буквально исходят из общей линии музыки и ее деталей. Имеется много пометок, характеризующих то, как мыслил А. А. Туганов идею спектакля, его образы. Сказанное им в письме Магомаеву о стремлении сделать образ народа «радостным, боевым», противопоставив его всеми средствами образам мусаватистов, отражено и в рабочей тетради. К достижению этой цели подключено все — от характера распределения групп исполнителей по сцене до контрастов светового оформления.

Тетрадь Туганова — своеобразный дневник развития спектакля, и специалисту-театроведу она, вероятно, расскажет немало интересного о ходе работы над постановкой. Она свидетельствует также о большой требовательности постановщика к исполнительскому коллективу и самому себе.

О высокой требовательности свидетельствует и дневник композитора, особенно записи последнего этапа работы над постановкой оперы. В них очень ясно здоровое и объективное отношение к возникающим отдельным критическим замечаниям, умение отобрать из них существенное, рациональное, выделив это среди субъективистских оценок. Вот несколько отрывков из дневника 1935 года.

«19/XII — сегодня сделал второй прогон 1-го и 2-го актов. Идет пока неважко, но уже есть все признаки к тому, что спектакль получится интересным. Массовые сцены 1-го акта, танцы пастухов, крестьян, схватка между бандой бека и беднотой — все это должно захватить зрителя. Динамичность в смысле нарастания обеспечена, но я опасаюсь, что во втором акте — сплетня трех женщин не произведет должного впечатления ...

... 21/XII — вчера довел до конца 2-й прогон всей оперы. Сегодня Клибсон провел 3-й прогон... На эту репетицию пришла особая комиссия по поручению Совнаркома и ЦК для просмотра. После репетиции в кабинете директора состоялся обмен мнениями». Некоторые из участников обсуждения высказывали, к примеру, сомнение в том, нужна ли столь сильно выраженная лирическая струя (как говорили участники «личная» или «романтическая»), не «расслабляет» ли она образ героини, однако они не учитывали того, что соединение в образе

Наргиз лирического и героического начал, усиливает драматизм ситуации и придает образу Наргиз многомерность, реалистичность. В противном случае была бы неизбежна плакатная одноцветность ее характеристики. Еще в связи с «Русалкой» А. С. Даргомыжского выдающийся русский композитор и музыкальный критик А. Н. Серов писал: «Для оперы все дело в том, чтобы в сюжете была сердечность, искренность чувства, чтобы драматические коллизии трогали разные струны души нашей»¹. Отмечалась некоторая растянутость 1-го акта. Но в целом, — заключает композитор, — «впечатление, несмотря на то, что была обычная черновая репетиция, у комиссии получилось хорошее и они ушли, поздравив меня. Завтра генеральная...»

«22/XII — сегодня генеральная репетиция «Наргиз»...

... Генеральную проводил я сам. На репетицию пришли многие ответственные товарищи, представители Красной Армии, композиторы, представители всей бакинской прессы и почти весь свободный коллектив оперы. В числе гостей была и известная писательница Мариэтта Шагинян...

Впечатление получилось исключительное... После II акта вызвали меня в кабинет директора и выразили свое восхищение, указав одновременно и на небольшие дефекты в I акте в смысле режиссерской работы. Шагинян особо подчеркнула исключительно удачное разрешение во II акте юмора в музыке (сцена трех женщин, сплетничающих о большевиках, сцена Моллы Муталлиба). После III акта Шагинян за дирижерским пультом поймала меня и коротко заявила: «Вы исключительно разрешили поставленную вами перед собой задачу; я поражена этой разворачивающейся динамикой и в действии и в музыке».

24-го идет премьера «Наргиз», идет опера, о которой как будто еще вчера я только строил планы. Широкая масса — зритель скажет свое веское слово!»

И вот наступает долгожданный день. В дневнике читаем: «24-го с утра дует очень сильный норд. Состояние моего здоровья неважное: очень слаб, настолько слаб, что аппетит и без того плохой, сейчас совершенно исчез.

¹ А. Н. Серов. «Русалка» опера А. С. Даргомыжского. Избр. статьи, т. I, Музгиз, М.—Л., 1950, с. 259.

С утра звонят по телефону со всех сторон. Одни поздравляют, другие просят пропуск на спектакль, третья — говорят о том, как оформить ту или иную часть и т. д. Газеты заполнены сведениями о «Наргиз». Во всех газетах появилась большая статья Мариэтты Шагинян, где она дает блестящий отзыв об опере.

Я до вечера никуда не выходил, старался отлежаться, набраться сил. В доме какая-то суeta: все готовятся, нервничают, спорят о костюмах, о прическах и т. п. мелочах. Я сделал за день последние небольшие исправления музыкального материала. Вечер. Скоро идти в театр.

24/XII — премьера «Наргиз» (записано после спектакля. — Г. И.). Спектакль посвящен XV годовщине, но все билеты пущены в продажу. Публика... интернациональная по составу... в правительственный ложе члены правительства (и ЦК)... в ложах украинская делегация, министр земледелия Ирана... За кулисами тщательная подготовка спектакля: костюмы, реквизит, декорации... Все работают, все суетятся. Кассы уже закрыты — аншлаг. При моем появлении... первым приветствует оркестр, а когда я поднимаюсь к пульту, зрители устраивают мне форменную овацию. Увертюра проходит с большим успехом. I акт кончается — буря аплодисментов. Вызывают на сцену — приветствует весь зал, долго не прекращаются аплодисменты... Все акты шли довольно прилично, были, правда, маленькие накладки со стороны некоторых актеров, несвоевременный занавес во II и III актах и т. п. Но в целом спектакль имел успех, и большой. В конце вновь вызовы и аплодисменты... Итак, «Наргиз» уже сдан».

Премьера новой оперы, действительно, прошла как событие знаменательное для искусства Советского Азербайджана¹. Это был и личный праздник композитора, который разделяли с ним его друзья, отметившие премьеру многочисленными поздравительными телеграммами и письмами.

Один из первых спектаклей посетил приехавший на торжества 15-летия Азербайджанской ССР Председатель ВЦИКа Михаил Иванович Калинин. М. И. Калинин

¹ Главные роли исполняли: Наргиз — А. Терегулова, Альяр — Г. А. Гаджибабеков, Джаяфар — Я. Рзаев, Агаларбек — М. Т. Багиров, Гасан-киши — Б. А. Мустафаев, Бедал — Г. Гусейнов, Молла Муталлиб — А. Зулалов. Дирижировал — автор.

очень заинтересовался революционной оперой, внимательно прослушал ее, даже написал свой положительный отзыв в Книге почетных гостей театра.

«Ведь это редкая честь, выпавшая на долю композитора, что его произведение удостаивается такого внимания, — взволнованно писал Магомаев в своем дневнике. — Это счастливый день в моей жизни»¹.

Премьера оперы и ее последующие постановки шли с большим успехом. Об этом свидетельствуют и рецензии на премьеру в бакинских, тбилисских, московских газетах. Об этом говорят и письма, которые получал Магомаев от многих работников театра, находясь по болезни вне Баку. Одно из писем, посланное из Баку дирижером А. Клибсоном в Сухуми, где находился тогда на лечении М. Магомаев, интересно не только сообщением о «прогрессирующем успехе» оперы, о том, что «ансамбль укрепился и укрепляется с каждым днем», но также следующими строками: «Получил от корреспондента французского журнала «Менестрель» просьбу дать материал о «Наргиз» и он напишет о ней статью. Пришли, что найдешь нужным, и я перешлю»².

Однако и такой успех оперы не лишил ее автора объективности. Магомаев с большой требовательностью отнесся к тем недочетам произведения, которые в сценическом воплощении ему, как автору, были очевидны, и на отдельные из которых указывала критика.

Второй же спектакль, 25 декабря, М. Магомаев оценивает «со стороны». «Я сидел в 20-м ряду и смотрел спектакль как зритель. Спектакль в целом оставляет довольно сильное, хорошее впечатление. Есть некоторые еще неполадки и слабые стороны»³.

Сохранились представляющие чрезвычайный интерес соображения Магомаева относительно дальнейшей работы над «Наргиз», о чем композитор мечтал. Эти соображения были записаны в январе 1936 г. в Сухуми. Как свидетельствует рукопись, сохранившаяся в личном архиве композитора, в планы автора входило, прежде всего, усиление героико-революционного начала оперы. С этой

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись «Наргиз». История возникновения и развития.

² Рукописный фонд АН Азерб. ССР. Архивный фонд № 41.

³ Архив М. Магомаева. Запись в дневнике композитора, помеченная 25 декабря 1935 г.

целью он намеревался увеличить значимость вокальной партии Джадара. Судя по упоминающейся рукописи, композитор думал завершить произведение в новой редакции хором победившего народа... Он намеревался также углубить роль пастуха Альяра. Уже первый выход Альяра, по мысли композитора, должен был во второй редакции начинаться не с лирического обращения к Наргиз, а с речитатива, обращенного к друзьям-односельчанам, среди которых армянин Газар и русский Иван. Это должно было, в свою очередь, подчеркнуть идею международной дружбы трудящихся Азербайджана. Речитатив, идущий непосредственно за эпизодом танцевальной игры крестьян («Яллы»), характеризующей народную сплоченность, по словам автора, должен был быть следующего смысла: «Всему скоро будет конец — Джадар уже получил последние сведения» и т. д.¹

Чтобы усилить тему революционного протesta крестьянской бедноты, автор хотел ввести некоторые изменения в трактовку партии Гасанкиши, отца Наргиз.

Интересны соображения композитора, касающиеся усиления образно-эмоциональной стороны музыки. В первой редакции оперы выходная aria Альяра была основана на напеве «Баяты гатар». Теперь же композитор предполагает развить в ней характерные обороты напева азербайджанских пастухов — «Чобан баятысы». «Это будет более по духу пастуха», — писал он².

Композитор хотел бы музыкой подчеркнуть подчиненное положение представителей сельского духовенства и полиции по отношению к «сильному миру сего» — помещику Агаларбеку.

Чрезвычайно ценные те заметки композитора, которые говорят о стремлении его усилить в новой редакции принцип сквозного музыкального развития. Это касается, в частности, отдельных соображений по поводу необходимых, по мысли М. Магомаева, «более гибких модуляций в момент перехода какого-либо номера к следующему».

Композитор думает и об усилении выразительности гармонического языка в ряде центральных эпизодов (на-

¹ Архив М. Магомаева. Рукопись, начинающаяся словами: «Мои предположения по поводу изменения и улучшения оперы «Наргиз» (не датирована).

² Архив М. Магомаева. Упом. рукопись.



М. Магомаев, Р. М. Глиэр, Клибсон, В. Қозлов, Гроссман, Алевладов



Последнее фото Магомаева: М. Магомаев и его сын Джамал
Магомаев

пример, в ариях Наргиз, в дуэте Альяра и Наргиз и др.), о новой, более характерной инструментовке ряда сцен. Таковы его соображения по поводу заключительного «Марша бедноты», которым прежде кончалась опера, по поводу «Хора бедноты» (где для того, чтобы подчеркнуть ведущую роль вокального начала, он намеревался придать оркестру сугубо подчиненную сопровождающую роль), по поводу арии Альяра из первого акта и т. д. Он думает и о том, чтобы углубить национально-самобытный склад музыки таких эпизодов, как «Песня ашуга» из 4-го действия. В следующую за ней танцевальную «Вакханалию» Магомаев намеревается включить лезгинку и приблизить партитуру к звучанию народных инструментов. Он заботится о том, чтобы сделать еще более четкой метрику отдельных хоров.

Упоминаемая рукопись содержит также критические замечания в адрес режиссера (например, по поводу финальной сцены, которую композитор хотел бы видеть более динамичной), пожелания художнику-декоратору и т. д.

Ко времени подготовки к Декаде 1938 года в Москве, где опера прошла с огромным успехом, автора оперы «Наргиз» уже не было в живых. Он скончался в г. Нальчике 28 июля 1937 года. К работе был привлечен известный советский композитор Р. М. Глиэр. Р. М. Глиэр еще в дни премьеры в своей приветственной телеграмме композитору отметил значительность факта «рождения «Наргиз».

Знакомясь с архивом М. Магомаева, мы видим, что Р. М. Глиэр очень заботливо отнесся к соображениям и заметкам композитора, учел многие из них. В этой работе большую помощь ему оказал сын композитора Д. М. Магомаев.

Кроме Р. М. Глиэра в оркестровке некоторых фрагментов оперы «Наргиз» принял участие Ниязи.

«Наргиз» — опера совершенно новая по сравнению с дореволюционной азербайджанской оперой. Драматургический замысел здесь определяется не просто рельефным противопоставлением образов добра и зла. Уже не один герой, поддерживаемый в своих благородных поступках несколькими другими положительными персонажами, а

Народная масса, которую герой представляет, становится носителем «сквозного» действия. Разумеется, подобная трактовка носит следы воздействия конфликтной драматургии русской оперной классики — от «Ивана Сусанина» до «Сказания о невидимом граде Китеже». Но раскрытие «сквозной» линии связано с сюжетом, в котором народный протест против векового гнета и народная борьба за свою независимость впервые в истории имела политически осознанный характер и увенчалась полной победой, победой навсегда. Это означало для либреттиста и композитора необходимость остро социальной окрашенности драматургического конфликта. Лагерь «контрсквозного» действия должен был, не утратив характера обобщенности, приобрести конкретное значение социальных и политических врагов, требующих, к тому же, как и герои — представители народа, по возможности индивидуализированной характеристики.

Эта трудная задача впервые была поставлена в азербайджанской опере.

Альяр, Наргиз, Джадар, Гасанкиши наделены чертами яркой индивидуальной личности. Но все они — плоть от плоти народа, устремлены к общей с ним цели, которая движет их помыслами и поступками. Лагерь врагов — мусаватисты — Агаларбек, молла Муталлиб, приспешники бека. Это и портреты, четко очерченные характеры, и целостная «контрсквозная» линия драматургического развития.

В либретто ясно намечены узловые точки сюжета, которые дают возможность последовательному развитию образов героев, а через них — раскрытию идеи произведения.

Несомненные достоинства либретто оперы «Наргиз» способствовали стройной организованности музыкального действия. Однако в либретто были и некоторые недостатки, которые привели к известным недочетам в музыкальной драматургии. Несколько схематично намечен в либретто эпизод восстания, отчего и сцена победы народа, завершающая оперу, воспринимается скорее в плане торжественного апофеоза. Излишняя перегрузка текста разговорными диалогами привела к обилию речитативов. Правда, поиски М. Магомаева в этом направлении, продолжавшиеся искания, характерные для последней редакции «Шах Исмаила», были важным этапом на пути

дальнейшего развития азербайджанской оперы. Этим, возможно, объясняется некоторое увлечение этой формой.

Жанр «Наргиз» — народная революционная драма — определил характер ее музыкальной драматургии, не знакомый азербайджанской опере старого типа.

Большое место в драматургии оперы занимают народные сцены. Для азербайджанской оперы было особенно важно появление многих хоровых эпизодов, с помощью которых композитору удалось показать многогранный образ народа — веселящегося, страдающего, гневного, борющегося за свои права и торжествующего по случаю победы.

В основном характеристика народа дана в опере через жанры песни и танца. Это и героически-призывные маршеобразные песни, и лирические, задушевные мелодии народно-песенного склада, и веселые песенно-танцевальные напевы.

Особо следует отметить драматургически направленное использование народных сцен. Они не только рисуют народный быт, но и создают коллективный народный портрет. Вот почему народные сцены приходятся на кульминационные моменты развития, становясь своего рода фокусными точками, обобщающими образ.

Одна из поэтических страниц оперы «Наргиз» — хор девушки из 1-го действия о приходе весны и пробуждающемся вместе с ней чувстве любви. Многими чертами хор очень близок к народным азербайджанским песням. Хрупкость, акварельность гармонических красок подчеркивает здесь ладовую прелесть мелодии (пример 9). Другим примером лирического хора является хор девушек из 3-го действия, использующий текст и мелодию подлинной азербайджанской народной песни «Бахчадан гялян сэс» («Звук, несущийся из сада»)¹.

Светлая и чистая атмосфера девичьих хоров словно бы несет в себе образ Родины, ее спокойной, созидающей красоты. Это хорошо почувствовал первый постановщик оперы А. А. Туганов, рабочая тетрадь которого содержит соответствующие ремарки, планирующие сценическую обстановку — «радостно-светло», «солнца» и т. п.

¹ Опубликована в сборнике «Азербайджанские тюркские народные песни» в записи М. Магомаева. Азернешр, 1927, с. 4.

Allegro

ба - ша - нар - фәс - ли
 ба - ша - нар - фәс - ли
 ча - јыр - гу - шу - тар - ча - лар
 күл - дән - я - зар - тар - ча - лар
 ча - лар
 я - зар - тар - ча - лар

Главное же, что характеризует народ в «Наргиз» — это последовательно развивающееся героическое начало. Идеи патриотизма и свободолюбия красной нитью проходят через все произведение. Наиболее выпуклы они в финальной сцене 1-го действия, в «Хоре бедноты» (3-е действие) и в финале всей оперы, знаменующем торжество победы народа.

Динамично решен финал 1-го действия, представляя развернутый ансамбль с двумя хоровыми группами (крестьяне и банда Агаларбека) и сольными эпизодами.

В основу энергичной, широкой мелодии хора положена тема азербайджанской народной песни «Чыхды гюнеш» («Взошло солнце»)¹. Однако композитор переосмысливает спокойный и простой народный напев, приобретающий в его интерпретации новые, волевые интонации, близкие массовой песне. В такой переплавке очень заметна глубокая связь собственного мелодического стиля с народным и в то же время это совершенно новый, по сравнению с народным напевом, художественный замысел. Используя первое предложение народной песни, композитор расширяет диапазон мелодии, что способствует большой активности дальнейшего развития. Поступенное движение, свойственное данной песне, заменяется скачком на кварту вверх. Эта интонация, в принципе не редкая для азербайджанской мелодики, здесь приобретает тот призывающе-героический аспект, который присущ боевой массовой песне. Соответственно этому плавный ритм уступает место чеканно-пунктирному, приобретая характер маршевого. Таким образом, народная мелодия насыщается новым образным содержанием (пример 10).

Широкую популярность приобрел «Хор бедноты» — мужественная клятва народа бороться с врагом до конца. При сурово-строгой, почти аскетической сдержанности этой музыки в ней заключена большая эмоциональная сила. От настороженно-скорбного вступления к кульминации хора музыка подобна постепенно накипающей лаве, в которой клокочет протест, ненависть, боль.

Услышьте крестьянскую клятву, поля!
Услышьте крестьянскую клятву, поля!
Рушатся скалы, природа воссталла,
Пусть беков и ханов поглотит земля.
Безмолвные камни, немые леса,
Теперь обрели голоса.

Тематизм вступления — источник всего дальнейшего, нарастающего волна за волной развития. Неуклонно восходящему движению мелодии соответствует последовательное обогащение фактуры.

Одна из лучших страниц оперы «Наргиз» — «Хор бедноты» — получил высокую оценку в печати еще в дни первой Декады азербайджанской музыки в Москве.

¹ Улом. сборник, с. 12.

10 *Moderato*

Залым-дыр бу дүн - ja

Залым-дыр бу дүн - ja

бөш хүл - ja

«Превосходны хоры, — писал рецензент одной из московских газет, — особенно хор из 3-го акта («Хор бедноты»), начинающийся ритмически сдержанными, глубокими, внутренне насыщенными музыкальными фразами и переходящими в торжественно-героическую боевую песню»¹. (Пример 11).

Заключительный хор оперы, возвещающий победу над врагом, несет идею народной сплоченности. Появление его подготовлено всем развитием действия. Хор является образно-эмоциональным обобщением предшествующих народных сцен, одновременно концентрируя в себе музыкально-тематический материал оперы. Отметим, например, родство его мелодических оборотов с «Хором бедноты», с арией Альяра, а также общее инто-

¹ Газ. «Рабочая Москва», от 11 апреля 1938 г.

11 **Moderato**

национное сходство с партией Джадара (последняя ария этого героя использует тот же тематический материал, служа как бы «запевом» к последующему хору).

Приподнято героический характер интонаций, плакательный, броский гармонический склад, четкий маршеобразный ритм, компактность оркестрового звучания, нарастающее развитие, — все это придает хору характер величия и торжественности, массовости. Этот хор Магомаева, пожалуй, можно определить как один из первых образцов гимнического жанра в азербайджанской музыке. Его простая, но очень яркая и выпуклая тема имеет глубоко национальные истоки. В ней ясно выражена азербайджанская ладовая основа, а мелодические обороты весьма свойственны азербайджанской народной песенности. В то же время этот хор вновь привлекает внимание как замечательный образец синтеза характерных черт фольклора и черт, присущих революционной и гражданственной массовой песне.

Картины жизни народа сочетаются в опере с развернутой характеристикой образов его представителей — Наргиз, Альяра, Джафара и других. Характеры героев даны четко и рельефно. Композитор стремится к раскрытию образов в многообразии черт характера, в широком диапазоне чувств. Вокальные партии героев, как и народные сцены, насыщены типичными интонациями и оборотами народной музыки, они несут в себе жанровые черты песни и танца, мугама, теснифа и ренга, причем тот или другой момент жанрового обобщения четко определяется сценической ситуацией, характером образа.

В образе Наргиз, простой девушки из крестьян, воплощены такие замечательные черты, как верность в любви, самоотверженная вера в победу народа, стремление активно участвовать в борьбе за эту победу. Образ свободолюбивой, хотя и угнетенной, преданной в любви и дружбе женщины постоянно привлекал внимание композиторов Азербайджана (вспомним образы Лейли, Асли, Хуршуд-Бану в дореволюционных операх Уз. Гаджибекова, образ Сенен в «Ашуг Гарибе» З. Гаджибекова, Гульзар в «Шах Исмаиле» Магомаева и др.). Чрезвычайно важно, что у самого М. Магомаева еще до революции имелась интересная и очень удачная попытка раскрытия образа женщины-героя, женщины — борца за справедливость (Араб-Зенги в опере «Шах Исмаил»). Об этом говорилось выше.

Но еще больший интерес представляет образ Наргиз — первый в истории азербайджанской оперы образ героини наших дней, борющейся уже не только за свое личное счастье, а за счастье своего народа.

В рецензии на постановку оперы «Наргиз» в дни московской Декады азербайджанского музыкального искусства в 1938 году видный музыковед В. Виноградов справедливо отмечал принципиально новое явление в оперном творчестве ряда советских народностей, до революции находившихся в России на положении угнетенных: «Героями наших опер являются работницы, крестьянки, причем такие оперы прежде всего создаются у тех народов, у которых женщина до революции находилась в особо угнетенном положении». Рецензент отмечал далее: «Образ женщины ассоциируется с образом освобожденного народа. Таких героинь мы имеем в узбекской опере «Гульсара», армянской опере «Марджан», в белорусской

опере «Авгиния». Вчера мы смотрели такую же азербайджанскую оперу «Наргиз» композитора Муслима Магомаева». В символе революционного подвига, который воплощен в образе простой женщины из народа, прежде всего и видит рецензент значение оперы «Наргиз», являющейся, по его словам, «значительным событием на творческом фронте СССР»¹.

Вот что пишет спустя тридцать лет после создания оперы «Наргиз» одна из лучших исполнительниц партии героини, первая профессиональная азербайджанская оперная актриса, народная артистка СССР Шевкет Мамедова, пришедшая в искусство наперекор законам ислама еще до революции: «Нужно сказать, что в этой опере заключено какое-то исключительное обаяние... она не случайно пользовалась таким большим успехом... Ни один образ не ощущала я таким близким, как Наргиз. Мне нравились, конечно, мои прежние героини — невинная и веселая Гюльчохра, поэтичная, трогательная Гульзар. Наргиз же была совсем иной. Судьба этой простой крестьянской девушки, вступившей в борьбу с патриархальными устоями жизни, восставшей против женского рабства, была хорошо мне понятна... Партию Наргиз я пела всегда с большим подъемом. Меня увлекал драматический сюжет оперы, ее музыка. Чего стоит, например, грустная песня Наргиз «О, любви моей свет, судьбы моей свет...» или ариозо героинии».

К сожалению, М. Магомаев, намеревавшийся усилить во второй редакции героическую направленность образа Наргиз, не успел осуществить свой замысел. Он не дожил до того большого праздника азербайджанского искусства, каким явилась первая его Декада в столице нашей Родины. Вот почему преобладающим в музыкальной характеристике героини являются лирические выскакивания — арии, дуэты, песни. Но даже в музыке первой редакции мы ощущаем стремление композитора передать ту внутреннюю независимость героини, тот органичный для ее образа дух протesta, которые так выделяют этот образ, столь новый для азербайджанской оперной сцены.

Лирическая проникновенность образа Наргиз нашла отражение прежде всего в мелодической красоте ее партии, в насыщении музыки интонациями лирической на-

¹ Газ. «Известия», от 11 апреля 1938 г.

родной песни, в пластичности формы, в «тональности» гармонических и оркестровых красок.

В 1-м действии выделяется сцена Наргиз с хором. Взяв в основу музыки жизнерадостную мелодию народного азербайджанского танца «Тураджи», композитор использует особенности ее структуры, строя сцену в виде оживленно-веселого диалога Наргиз, девушек и юношей. Встречаемый здесь тип рефренности уходит своим корнями в разножанровую народную практику и может быть охарактеризован как особый тип «восточной рондообразности» (АВСВДВ...).

Непосредственно с народной азербайджанской музыкой связана другая сцена из 1-го действия — «Наргиз и хор» (в основу сцены положена азербайджанская народная песня «Чыхым гая башына» — «Взобрался я на утес»). Особенно запоминается пластичная, очень красивая мелодия возникающего здесь ариозо Наргиз.

Двухчастная форма популярной арии «С вершин высоких гор несется нежный звук» характерна ярким контрастом нежно-призывающего и активно-героического образов. В то же время в ней отчетливо интонационное единство, основанное на гибком перерастании вступительной «пастушеской» импровизации в мелос мугамного типа. Нельзя не выделить этой арии в качестве творчески оригинального проникновения в самую глубину народного музыкального мышления (пример 12).

Большую любовь у слушателей завоевал и другой замечательный номер оперы — песня из 3 действия, широко популярная под названием «Грустная песня Наргиз»¹. Содержание песни так охарактеризовано в рукописном варианте либретто: «Она поет о тяжких думах, гнетущих ее, и о новых временах, которые должны наступить...», «Ушли навек мечты былых лет... гасну день за днем я, томлюсь ночами... Мой край, неволи гнет от нас скрыл рассвет, ты был Наргиз клеткой, здесь ей весны нет!» Это не только личные чувства героини, это одновременно думы о тяжелой неволе азербайджанской девушки.

Небольшое оркестровое вступление построено на звуках «терпкого», «тревожного» лада «чаргях». Оно

¹ Начало «Грустной песни» служит замечательным примером модуляции из лада «чаргях» с тоникой «ля» в лад «шуштер» с тоникой «ре», синтезирующей черты народной ладовости и мажороминорной функциональной системы.

Moderato

12

Да - рын ба - шын - дан

би - ин - ча сас кэ - лир, сас кэ - лир

выразительно оттеняет проникновенно-лиричную тему «Грустной песни», которая звучит на фоне спокойного, как бы покачивающегося сопровождения (пример 13).

Избрав простую куплетную форму для выражения лирической вершины развития образа Наргиз, Магомаев достигает большого нарастания, выявляя множество оттенков эмоционального состояния героини.

Первый двутакт темы «Грустной песни» имеет значение своеобразного лейтмотива героини. Впоследствии он не раз звучит в оркестре—в сцене прихода Наргиз в дом Агаларбека, в сцене встречи Наргиз с беком и т. д.

13 Andante

Сев - ким су дан саф - дыр

вял дэн ин ча - дир

В драматичной арии Наргиз из последнего акта обобщены черты, характерные для всей партии героини. Она служит вершиной развития образа и приходится на драматургически напряженный момент — убийство Агаларбека.

Подобно партии Наргиз партия пастуха Альяра в большой мере связана с народно-жанровыми элементами, хотя здесь композитор не использовал подлинных фольклорных мелодий. Наряду с лирическим мугамным мелосом в его партии как отражение героического начала рельефно выступают элементы маршевости, плакатно-размашистый интонационный строй.

Самым ярким примером его лирической характеристики

ки является ария из 1-го действия, предваряемая небольшим оркестровым вступлением, близким к инструментальному наигрышу пастухов — «чобан баяты». В общих чертах оно напоминает вступление в рассмотренной выше арии Наргиз. И это позволяет говорить о лейтжанровом значении «пастушеской импровизации» (пример 14).

В целом же этот номер заметно приближается к традиционному стилю «больших» арий¹.

Andante

Бу не -

- юн са - па - сы чох на - шэ - ли - дир

¹ На характер арии, близкий стилю «русского Востока», явно оказала влияние редакция оперы автора «Шахсенем» Р. М. Глиэра.

Образ Альяра дан в развитии. Весьма углубляет его музыкальную характеристику ария из 3-го действия, вносящая в образ черты героической приподнятости. «Решительные» мелодические фразы, призывные квартовые интонации, четкая маршеобразная ритмика — все это явственно связано со стилистикой русской революционной песни.

Органично интонационное родство арии с музыкой ряда других эпизодов оперы — арией Наргиз из 1-го действия, «Хором бедноты».

Скупыми, но рельефными красками нарисован образ Джадара. Создавая нового героя, нашего современника-борца, Магомаев в партии Джадара с особой последовательностью проводит принцип сплава интонаций азербайджанской народной музыки с революционной и советской массовой песней. Как результат этого синтеза рождается новый интонационный строй. Нередко колоритным фоном арий Джадара служат массовые сцены. Отметим, в частности, арию из первого акта, влияющуюся в крестьянский хор, который далее перерастает в коллективный танец. Призыв Джадара как бы поддерживается народом, получает оптимистическое выражение. Той же цели единения с народом служит и то, что последняя ария Джадара включена в финальную сцену и непосредственно вливается в «Хор победы».

Экспозиция образа Джадара — ария-рассказ, повествование о тяжелом положении народа и призыв к борьбе. Ораторское начало нашло здесь отражение в свободно напевном изложении, приближающемся нередко к декламационности, в рельефных сменах фактуры, в фанфарных звучаниях оркестра. В маршевом складе музыки есть черты походной музыки.

Черты, столь ярко намечаемые в музыке первой арии Джадара, развиваются в ариях из 3 и 4 действий. В связи с ролью средств массовой песни и марша можно говорить о методе характеристики образа Джадара через эти жанры (пример 15).

К положительным образам оперы «Наргиз» относится также образ Гасанкиши, отца Наргиз (центральная его характеристика дана в ариозо из 3 действ.), Гульнар, матери Наргиз, а также Газара, тёварища Альяра. Не получая значительной индивидуализации, образы эти ха-

15.

Maestoso

Башла-ныр си-зин-чин је-ни ди-ри-лик, фи-кир-

-да, сев-ки-да, з-мэл-да... бир-лик.

рактеризуются музыкой, близкой к народным и бытовым жанрам (песне, маршу и т. д.). Часто характеристика этих персонажей дана не в виде законченных сольных номеров, а в речитативных сценах, отличающихся напевностью, а нередко и близостью к мугамному мелосу.

Музыка народных сцен отличается сравнительной простотой и в то же время тонкой красотой формы и гармонического языка, синтезирующего народно-национальную стилистику с классической русской. Оркестровые средства связаны преимущественно с «чистыми» красками, светлыми тембрами (главным образом, струнных и деревянных духовых инструментов).

Совершенно иную характеристику приобретают в опере «Наргиз» отрицательные персонажи. В таком противопоставлении очевидно следование традициям русской классической оперы.

В строе музыки, связанной с образами врагов народа, мы находим и характерную уменьшенную и увеличенную

интервалику и многочисленные хроматические последования, и нарочитую остроту ритмов. В гармонии части жесткие звучания. Народно-жанровую основу сменяют элементы условно-гротескной характеристики. Продолжена тенденция использования азербайджанской народной ладовости в целях образного обобщения, какие мы отмечали в «Шах Исмаиле». Лады «раст» и «чаргях» господствуют в значении лейтхарактеристики лагеря Агаларбека (тогда как народные образы значительно более разноплановы, многоцветны и щедры по своей ладовости).

Несомненным достоинством оперы является тенденция к индивидуализации отрицательных характеристик.

В образе помещика Агаларбека подчеркнута жестокость, грубость, надменность. Типичен повелительно-резкий тон вокального высказывания, жесткая декламационность, фрагментарная краткость тематических построений. Моментами музыка приобретает инструментальный характер.

Черты угодливого раболепия, коварства и ханжеской «святости» подчеркнуты в музыке, характеризующей моллу Муталлиба.

Очень интересна комедийная сцена «сплетничающих женщин» — сестры Агаларбека и двух его жен — Назназ и Джахан.

Относительно времени создания опера «Наргиз» представляет значительный интерес с точки зрения целостной музыкально-драматургической концепции.

М. Магомаев добивается рельефно драматургической функции каждого акта. Именно ею и обусловливается структура акта, характер музыкально-сценического развития.

В первом акте, вслед за лирико-поэтическим обобщением образа народа, в первый раздел экспозиции включается призыв Джаяфа к восстанию. Героический аспект этого призыва заметно оттеняется всем предшествующим, в том числе завязкой лирической линии. Внезапное появление Агаларбека играет важную роль в повороте музыкально-сценического развития, которое заметно активизируется, обнажая ряд «узловых» точек столкновения противоборствующих сил (завязка). Второе действие — показ помещичьего быта и углубление

конфликта в сцене контрреволюционного заговора. Третье действие динамизирует развитие, доводя конфликт до кульминации. Это открытое столкновение двух противоборствующих сил. В четвертом акте драматургически очень уместна разрядка — жанровая картина в доме бека, продолжающая магистраль второго действия. Эпизоды, рисующие веселье врагов народа, здесь остро контрастируют со всем предшествующим и последующим и служат нагнетанию напряжения перед развязкой. Сцена появления Наргиз, ее гордый вызов Агаларбеку ведет при убыстренном развитии событий к развязке конфликта (начало наступления красных, убийство бека). В эпилоге звучит финальный хор победившего народа.

Принцип контрастности проявляется в сопоставлении актов по их содержанию, а также в многосоставности сцен внутри каждого акта. Контраст усиливается с помощью крутых поворотов сценического действия.

В «Наргиз» композитор уверенно опирается на принципы развития и на композиционные формы, откристаллизовавшиеся как в народной азербайджанской музыке, так и в профессиональном творчестве композиторов Азербайджана за период, предшествующий созданию второй оперы М. Магомаева. Еще смелее, чем в опере «Шах Исмаил», он берет многое из тех принципов и приемов, которые лежат в основе мирового оперного искусства. Это нашло отражение в созданных им законченных ариях и ариозо, в песенных высказываниях героев, в ансамблях, хорах, отличающихся стройностью и драматургической направленностью формы, при всей скромности технологии средств выразительности, в широком использовании средств симфонического оркестра.

Наиболее типичен для оперы (особенно в партии Наргиз) песенный тип изложения, проникающий в арии и ариозо. Это ведет, как правило, к небольшому масштабу развития, к преимущественной тональной устойчивости, закругленности структуры. Связано это не только с тем, что сама ария как форма была в те годы не очень доступна широкой азербайджанской аудитории, и композитор черпал для нее выразительные приемы в знакомом жанре песни. Такой подход к трактовке арии был связан также с общей линией развития советской оперы того времени (отметим песенное начало в «Тихом Доне», а затем в «Поднятой целине» И. Дзержинского, в операх

«В бурю» Т. Хренникова или «Кола Брюньон» Д. Кабалевского и т. п.). Сказался и общий интерес советских композиторов 20-х годов к жанру песни.

Законченность отдельных номеров в опере «Наргиз» отнюдь не исключает сквозного развития. Как уже было сказано выше, некоторые номера оперы содержат в себе интонационные или тональные «арки». Композиционно продуманное объединение контрастных эпизодов ведет к возникновению динамично развернутых сцен. Магомаев применяет и такой драматургический прием, как предварительная интонационная подготовка той или иной сцены. К примеру, оркестровое вступление к сцене «Наргиз и хор» (2-е действие) построено на материале, заимствованном из предыдущего номера (народная тема «Тураджи»). Другим приемом связи может служить общая тональность (укажем на речитатив Альяра, который подготавливает арию Джадара в первом действии). Музикально-драматургическое единство в партиях различных участников действия и даже отдельных сцен часто достигается через интонационное родство.

В «Наргиз» есть темы, значение которых равнозначно лейтмотивам, однако не претерпевающим заметного развития на протяжении оперы. В качестве таковых мы отмечали уже тему Наргиз. Назовем также «выходную фразу» Агаларбека — типовой каденционный оборот в ладе «раст», который, как говорилось, приобретает лейтмотивное значение (пример 16).

Maestoso

16

hej,
на - мус - лу
рэ - иј - јэт

В некоторых случаях наблюдается интонационно-тематическое родство между эпизодами, характеризующими различные персонажи. Такие связи подчеркивают

общность настроения героев, сходство сценических ситуаций, выражавших общую идею. Как источник интонационного единства можно назвать «Грустную песню Наргиз» (отголоски ее мы слышим в арии 4-го действия), начальные квартовые интонации арии Наргиз из 1-го действия, арию Альяра из 3-го действия и т. д. В том же смысле надо вспомнить интонационное родство арии Альяра или арии Джадара с «Хором бедноты».

Признавая важность инструментального начала в большой оперной композиции, Магомаев считает все же, что главным принципом современной ему оперы по-прежнему должен быть принцип вокальной выразительности.

Как и в других сочинениях композитора, в «Наргиз» ярко проявилась сильнейшая сторона таланта Магомаева — создателя замечательных по своей красоте вокальных мелодий. Но и оркестру здесь принадлежит весомая роль. Если в предшествующих «Наргиз» операх азербайджанских композиторов оркестр являлся в основном элементом аккомпанирующим, а фактура его определялась приемами достаточно простыми, изложением несложной гармонии, то в «Наргиз» оркестр представляет довольно развитый компонент музыкальной выразительности, а его роль в сквозном развитии весьма важна.

В оперу широко введены симфонические эпизоды — увертюра, антракты, оркестровые связки и т. д. Сделавший еще в «Шах Исмаиле» попытку стабилизировать и увеличить состав оркестра в сравнении с первыми азербайджанскими операми, композитор теперь использует традиционный полный состав симфонического оркестра.

Центральная идея «Наргиз», раскрываемая с драматургическим мастерством на протяжении всего музыкального действия, сконцентрирована в Увертюре к опере. Это одна из немногих азербайджанских оперных увертюр, относящихся по типу к большим программным симфоническим полотнам. В музыке Увертюры обобщен основной конфликт произведения, а ее ведущий материал используется затем в самой опере (тема из 3-го действия, «Хор бедноты», тема Наргиз и Джадара, противопоставленная им тема Агаларбека). В свободном чередовании тем заметна гибкая «сквозная» форма. За-

вершает Увертюру торжественно звучащая победная тема хора из финала оперы.

Среди симфонических эпизодов необходимо выделить музыку танцевальных сцен, по характеру близкую народной. Вспомним, какое значение придавал Магомаев введению в оперу «стильных деревенских танцев». Цитированное высказывание композитора подчеркивает, что танцы не должны быть вставным, зрелищным элементом. И, действительно, они играют в «Наргиз» роль обобщающей характеристики народа, рисуют важнейшие черты этого образа — энергию, неистребимую волю к победе.

Метод обобщенной характеристики посредством танца приобретает действенную функцию. Избранные композитором жанровые разновидности танцев способствуют многообразной характеристике народа. Особенно яркой находкой композитора надо считать использование им жанровых черт одного из самых древних и до сего времени очень популярного в Азербайджане коллективного хороводного танца «Яллы», мужественного по складу (1-е действ.). Непосредственно за «Яллы» следует «Танец мужчин», основанный на характерном метrorитмическом движении народной азербайджанской героической пляски типа «Джанги». Этот танец воспринимается как символ клятвы народа в верности Родине.

В смысле органичности освоения народного тематизма и по ярким средствам выразительности интересен «Танец крестьян» из 1-го действия. В основу этого номера композитор положил мелодию азербайджанского народного танца «Иннаби». Композитор лишь несколько варьирует народную тему, расширяя ее, но придерживаясь при обработке типичных приемов народно-исполнительской практики. В аккомпанементе обращает внимание капризно-изящный ритм (частично он обнаруживается и в самой мелодии), характерный для народных ударных инструментов, сопровождающих танец.

Другой характерный штрих «Танца крестьян» — использование народного приема полиритмии: при основном движении танца на $\frac{6}{8}$ аккомпанирующие голоса используют эффект смены основного метра на $\frac{3}{4}$, благодаря чему создается оригинальный ритмический контрапункт.

Гармоническое сопровождение темы «Иннаби» тоже

имеет глубоко национальные корни. Кварт-квинтовая интервалика мелодизированной линии баса является развитием ладо-гармонических закономерностей, отразившихся в настройке саза, а периодически тянувшиеся звуки в среднем голосе напоминают типичный исполнительский прием—органные пункты духовых в народных ансамблях.

Танцевальность характерна и для многих лирических сцен (упомянутый выше «Хор девушек», сцена «Наргиз и хор» и др.). Примечательно также использование жанра танца в пародийном его переосмыслении для характеристики отрицательных персонажей: в «Танце беков» (4-е действ.) звучат видоизмененные элементы народного танца «Тарекэме».

Магомаев успешно прибегает к характеристике об разно-эмоциональной атмосферы сценического действия оркестровыми средствами. Один из выразительных примеров — сцена, предшествующая финалу 3-го действия (нападение приспешников Агаларбека на дом Гасанкиши и убийство Бедала).

Отметим и музыку симфонического антракта к 3-у действию. Она эмоционально предвосхищает своими воз бужденно-хроматическими интонациями характер финала этого акта. Кстати, Магомаев широко пользуется хроматической гаммой не только для характеристики отрицательных персонажей, но и для раскрытия характерно-изобразительных деталей сценического действия. Напомним, что хроматизмы были широко использованы Магомаевым еще в опере «Шах Исмаил» (сцена боя). В «Наргиз» есть сцены того же плана: схватка крестьян с бандой Агаларбека (1-е действ.), сцена смятения гостей и убийства бека (4-е действ.).

В финале 3-го действия хроматизмы также усиливают изобразительность картины. В этой сцене интересен и такой смелый, с точки зрения времени создания оперы, драматургический прием, как введение в музыкальную ткань начальной фразы пролетарского гимна «Интернационал», который звучит призывом к борьбе против насилия и угнетения.

В той роли, какую приобретают в опере самостоятельные симфонические эпизоды, нетрудно увидеть значительно возросшее драматургическое мастерство М. Магомаева. Об этом же говорят и вокальные ансамбли из оперы «Наргиз».

Форма совместного пения нескольких участников действия еще не занимала к тому времени большого места в азербайджанской опере, и потому внимания заслуживают лирические дуэты и трио в «Наргиз», преодолевающие инерцию широкой аудитории. К таким ансамблям, в первую очередь, относится каноническое трио из 3-го действия (Наргиз, Альяр, Марьям). Заслугой композитора является также создание больших сквозных сцен, в которые естественно и гибко включены ансамбли с участием хора. Особенно выделяются финальные ансамбли из 1-го и 4-го действий, являющиеся, как было сказано, кульминационными моментами оперы.

Обогащение арсенала художественной выразительности азербайджанской оперы в творчестве Магомаева сочеталось с очень бережным отношением к уже сложившимся традициям национальной музыки. Мы говорили выше, что Магомаев в опере «Наргиз» продолжает линию синтеза народно-национальных основ музыки с классическими традициями и с современными средствами музыкальной выразительности. Основы этому, пусть еще незначительные, были заложены в начале века Узеиром Гаджибековым, а затем развиты самим Магомаевым в опере «Шах Исмаил». В опере «Наргиз» Магомаев пошел дальше. В ней найдены качественно новые стилистические черты азербайджанской музыки. Это проявилось в достаточно разнообразной разработке элементов азербайджанского музыкального фольклора на многоголосной основе, в расширении и обогащении интоационного содержания музыки за счет стилистических особенностей русской революционной и советской массовой песни.

Особого внимания заслуживает подход Магомаева к фольклору. В «Наргиз», как и в «Шах Исмаиле», композитор опирается на жанр мугама, используя разнообразие его ладовых красок и специфические принципы формообразования. Свободно используя возможности мажороминорной ладовой системы, композитор весьма логично сочетает ее с азербайджанскими народными ладами. Многие эпизоды и целые сцены оперы по строению и принципам развития сочетают в себе характерные черты мугама с формами, сложившимися в профессиональной музыке. В «Наргиз» широко звучат популярные фольклорные мелодии («Тураджи», «Бахчадан гляян сэс», «Тарекэме», «Иннаби», «Чыхдым гая башына», «Азер-

байджан» и др.). Но очень важно отметить и различный подход Магомаева к обработке фольклорного материала. Иной раз композитор сначала дает тему песни или танца полностью, в простом изложении, максимально приближая ее к народному звучанию, а затем уже обогащает вариантными повторениями, полифоническими приемами, свежими гармоническими и оркестровыми красками («Тураджи», «Бахчадан гялян сэс»). В других случаях он берет из народной темы отдельные фразы или интонации и соответственно образу или сценической ситуации очень умело их разрабатывает («Чыхды гюнэш», «Чыхдым гая башына»). В целом же обогащение народных тем введением новых вариантов, авторских оборотов, расширение традиционных границ интонационного строя и т. д. носит органический характер. Почти всюду композитор исходит из типических народных приемов изложения и развития. Они во многом и определяют единство музыкального стиля оперы «Наргиз». Большая же часть музыкального материала оперы оригинальна, т. е. принадлежит самому композитору, опирающемуся на стилевые закономерности фольклора.

Появление «Наргиз» М. Магомаева на азербайджанской сцене было большой победой оперного творчества республики.

«Наргиз» — одна из первых советских опер и первая азербайджанская опера, написанная на современную тему, рассказывающая о победе социалистической революции в нашей стране. Магомаев был первым композитором, сделавшим главным действующим лицом азербайджанской оперы ее свободолюбивый народ, борющийся за независимость, а его представителей — крестьянскую девушку, пастуха и рабочего — центральными героями. В этом, прежде всего, и заключается выдающееся идеическое значение оперы. Это опера нового типа, несущая в себе новые формы музыкально-драматургического развития национальной оперы в Азербайджане, новые тенденции в подходе к музыкальному фольклору, к проблемам музыкального языка.

В дни Декады азербайджанского искусства в 1938 году в Москве, где опера «Наргиз» прошла с огромным успехом, об этом важном ее качестве — новых формах

музыкально-драматургического развития и новом для азербайджанской оперы стиле писал выдающийся советский композитор А. Хачатуян: «Наргиз» занимает особое место в творчестве талантливого композитора. Это — серьезная попытка решительно отойти от традиционных форм старого азербайджанского музыкального спектакля, носившего характер импровизации. Культурный рост народа, — писал далее А. Хачатуян, — возрастающее требование масс к искусству поставили перед азербайджанскими композиторами новую задачу: коренным образом перестроить национальную оперу, приблизить ее к высшим формам современной музыкальной техники. «Наргиз» — первая попытка композитора разрешить задачу¹.

«Наргиз» стала заметным этапом в развитии советской азербайджанской оперы нового типа на пути, по которому и далее шло азербайджанское оперное искусство — от «Кероглы» Уз. Гаджибекова до «Вэтэн» К. Каираева и Д. Гаджиева, «Севиль» Ф. Амирова, «Азад» Д. Джангирова и др.

Опера создавалась в период, когда в советском оперном искусстве обозначилась традиция, явившаяся в значительной мере откликом советских композиторов на требования действительности, на задачи, поставленные перед нашим искусством историческим постановлением ЦК Коммунистической партии от 23 апреля 1932 г. Это была одна из первых советских опер, посвященная революционной тематике. В «Наргиз» отразились характерные черты советского оперного искусства того времени: стремление к общественно значительной теме, преодоление «принципа исторической дистанции»², сочетание народной драмы и драмы лирической и т. д.

Место оперы «Наргиз» М. Магомаева в развитии советского искусства хорошо определил музыковед С. Корев: «Наргиз» — реалистическая советская опера, опера большой идейной насыщенности, глубокой художественной мысли. В историю советского музыкального театра «Наргиз» войдет как одно из первых больших музыкаль-

¹ А. Хачатуян. «Наргиз». Газ. «Правда», от 12 апреля 1938 г.

² Т. е. обращение к темам своего времени, связанным со своей эпохой, в то время как композиторы-классики воплощали освободительные темы своего времени в сюжетах из прошлых лет.

но-сценических произведений, отразивших современную нам советскую революционно-героическую тему и осуществленных на высоком идейно-художественном уровне»¹.

«Он был композитором, народным по духу и устремлениям, подлинным реалистом, смелым новатором, беспощадно ломавшим всякие преграды, стоявшие на пути азербайджанского музыкального искусства». Эти слова принадлежат Узеиру Гаджибекову, прошедшему с Муслимом Магомаевым большой и прекрасный путь в искусстве. Это слова — его друга и соратника, плечом к плечу с ним боровшегося за расцвет музыкальной культуры родного народа².

Эти слова, как прожектором, освещают самую суть творчества Магомаева, кровно слившегося с думами, чаяниями, эстетикой своего народа. Всем строем своего творчества он настолько близок духу народного искусства, что многие образцы его замечательных оригинальных творений, вошедших в музыкальный фонд народа, порой воспринимались как рожденные в тайниках народного творчества.

Муслим Магомаев вошел в историю как классик азербайджанской музыки. Своими песнями, симфоническими произведениями, музыкой для театра и кино, своими операми и, особенно, оперой «Наргиз», своим смелым опытом в области собирательства и изучения музыкального фольклора М. Магомаев внес солидный вклад в музыкальную культуру Азербайджана.

Народ высоко ценит гуманистическое, прогрессивное, эмоционально богатое искусство Муслима Магомаева. Высоко оценена его многогранная деятельность Коммунистической партией и Советским правительством. В 1936 году, в связи с успехом оперы «Наргиз», М. Магомаев был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Азербайджанской ССР. В связи с награждением он писал: «Награда, которой отмечена опера «Наргиз», очень взволновала и воодушевила меня. Мне хочется заверить партию и правительство, что я с еще большей энергией

¹ Газ. «Рабочая Москва» № 89, 1938 г.

² Узеир Гаджибеков. О музыкальном искусстве Азербайджана. Сб. статей, с. 75.

и настойчивостью буду работать над созданием национальных по форме и социалистически целеустремленных музыкальных произведений, которые бы мне хотелось сделать достойными нашей орденоносной республики». Имя его присвоено Государственной филармонии республики, улице в городе Баку.

В декабре 1965 года советский народ торжественно отметил 80-летие со дня рождения Узеира Гаджибекова и Муслима Магомаева. В своем выступлении 3 декабря на торжественном вечере в Москве, в концертном зале им. П. И. Чайковского, Генеральный секретарь Союза советских композиторов Т. Н. Хренников сказал: «...Сегодня, в день большого праздника нашей многонациональной культуры, мы низко склоняя головы перед светлой памятью двух замечательных сынов Азербайджана»¹.

О классиках азербайджанской музыки сказал и старейший композитор республики, выдающийся мастер советской песни Сеид Рустамов: «Эти мастера связали свою судьбу с судьбой народа. Они совершили подлинную революцию в азербайджанском музыкальном искусстве. Их творчество — яркий пример служения людям, совершенствования мастерства в постоянных и упорных поисках... И если Узеир Гаджибеков создал бессмертный дастан, состоящий из азербайджанской профессиональной музыки, то Муслим Магомаев дополнил этот дастан страницами, которые никогда не теряют своей свежести... Быть любимцем народа, завоевать его глубокое уважение — что может быть выше этого для композитора? Узеир Гаджибеков и Муслим Магомаев были именно такими мастерами, такими гениями. Дорога, открытая ими в азербайджанском искусстве, сегодня, имея много ответвлений, прошла далеко за пределы нашей страны»².

Высокую оценку героическому пути в искусстве, пройденному Уз. Гаджибековым и М. Магомаевым, дал выдающийся советский композитор Фикрет Амиров:

«С новой силой встает перед нами величие их музыкального и человеческого подвига, значение их деятельности для судеб азербайджанского искусства. И с особой силой испытываешь чувство любви и благодарности к

¹ Газ. «Бакинский рабочий» от 15 декабря 1965 г.

² Газ. «Баку» от 20 декабря 1965 г.

этим двум великим сынам азербайджанского народа, вписавшим в историю его культуры одну из самых ярких страниц, до сих пор вызывающую огромный интерес к себе — не как к эпизоду прошлого, а как к живой современности»¹.

Другой выдающийся советский композитор, лауреат Ленинской премии Кара Карав писал о той огромной роли, какую в сегодняшнем расцвете музыкальной культуры Азербайджана сыграли преемственные связи с творениями наших композиторов-классиков: «Узеир Гаджибеков и его неутомимый сподвижник Муслим Магомаев остались глубокий след в азербайджанском искусстве. Эстафету, принятую от Уз. Гаджибекова и М. Магомаева, композиторы республики несут дальше, честно и самоотверженно служа родному народу, стремясь к еще большему расцвету советской многонациональной музыкальной культуры»².

Изучение творческого наследия М. Магомаева, ставшего классическим фондом национального музыкального искусства, позволяет увидеть всю многогранность его личности. Даже то, что сегодня уже стало достоянием широкой общественности и музыкантов-специалистов, говорит об исторической значимости художника, борца за новую, социалистическую культуру. Но архив Магомаева, документы и материалы конца 20-х — начала 30-х годов свидетельствуют о широких и многообразных творческих планах, часть из которых осталась невыполненной, другая же, возможно, либо осуществлена, либо в той или другой форме разработана. Розыск и дальнейшее изучение творческого наследия одного из классиков азербайджанской музыки представляет большой интерес и важную задачу музыковедения. Думается, что этот пробел со временем будет достойно восполнен азербайджанскими исследователями, что послужит не только еще более полному освещению творческой личности Муссими Магомаева, но и обрисовке всей картины советской азербайджанской музыки на первом этапе ее развития.

¹ Газ. «Бакинский рабочий» от 13 декабря 1965 г.

² Газ. «Правда» от 23 декабря 1965 г.

Исмаїлова Гәмәр Абасәли гызы

МУСЛИМ МАГОМАЕВ

Издательский редактор *Т. Рашевская.*

Художник *Б. Хананев.*

Художественный редактор *Н. Насиров.*

Технический редактор *Р. Алиева*

Корректоры *Н. Фидлер, С. Агейчева.*

Сдано в набор 29/VIII-1975 г. Подписано к печати
28/XI-1975 г. ФГ 02240. Формат бумаги 84×108¹/₃₂.
Бум. № 1. Физ. п. л. 3,875+7/16 вкл. Условн. п. л.
6,53+0,73 вкл. Учетн.-изд. л. 7,5. Заказ № 894.
Тираж 3000. Цена 90 коп.

Государственный комитет Совета Министров
Азербайджанской ССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.

Азербайджанское государственное издательство.
Баку, ул. Гуси Гаджиева, № 4.

Типография им. 26 бакинских комиссаров. Баку,
ул. Али Байрамова, № 3.