

Е. СТРОГОВА

ТЕНЬ УХОДЯЩЕЙ ЭКЗОТИКИ

Председатель ЦИК Азербайджанской Советской Социалистической Республики тов. Агамали-Оглы вызвал к себе артиста турецкой оперы Г-на и закричал:

— Если ты не снимаешь теперь же рубку и не выносишь ее ко всем чертям, я вышлю тебя за пределы Азербайджана!

Странный этот разговор происходит, как рассказывают, 12 лет назад в нефтяной нашей столице, в городе Баку.

Мусульманские законы решительно не допускали женщину на сцену. И вот — еще некоторое время после революции — переодетые в юбки таже-ловесные и врандй особенно грациоз-ные дядя изображали на сцене любов-ные страдания томных иринов, торча-нок и арабов. Так сильны были зако-ны и обычаи страны, что потребовал-ся специальный законодательный акт республиканского правительства, что-бы первые турецкие актрисы смогли робко ступить на подмостки театра.

Женщины на сцене — это была пер-вая победа, одержанная революцией на фронте турецкой оперы. Но пред-стояли еще тяжелые бои. Революция загладила страсти в груди азербай-джанских музыкантов. Вокруг про-блем национальной оперы, националь-ной музыки не перестает «звонить оружие».

Первая дата в истории азербай-джанской оперы — суббота 12 января 1908 года, когда впервые была испол-нена опера «Лейли и Меджнун» композитора Гаджибекова. «Лейли и Меджнун» — поэма о страданиях двух разлученных влюбленных. Она на-писана турецким поэтом Физули, жи-вшим в Багдаде шестьсот лет тому на-зад. Физули хотел символически изоб-разить в своей поэме безумную, фан-татическую любовь и идею.

Пленительные мелодии этой оперы до сих пор звучат сцены Бакин-ского оперного театра.

Настоящую статью тов. Строговой, рас-суждающей на музыкальном фрон-те в Азербайджане, редакция печатает в порядке обсуждения.

На опере «Лейли и Меджнун» мож-но проследить все особенности тур-ецкой музыки, так поражающей наше непривычное ухо. Прежде всего — это совершенно особенное «голосное», гортанное пение, очень высокие, рез-кие, колеблющиеся звуки, которые образуются в гортани без участия диа-фрагмы. Особый стиль пения, рас-пространенный на Востоке и вышед-ший из Аравии и Ирана. Пение это называют иногда «колоратурным». Своими своеобразными переливами, замысловатыми фигурами певец подражает соловью.

Опера «Лейли и Меджнун» была на-писана композитором Гаджибековым, когда он не знал не только основ ком-позиции и оркестровки, но даже эле-ментарной теории музыки. Лишь впо-следствии он получил музыкальное образование в Москве и Петербурге. Вы бы чрезвычайно удивились, загля-нув в партитуру «Лейли и Меджнун»: в этой странной партитуре почти нет нот, за исключением отдельных мест для оркестра.

Турецкая музыка имеет арабo-иран-ское происхождение. Она строится на так называемых мукатахах, которые существуют также в среднеазиатских лаллах республиках и у крымских та-тар. Что же это такое — мукатах? Современная европейская музыка ос-нована на гаммах мажорных и минор-ных. В арабo-иранской музыке мажор-ра и минора не существует, а есть мукатах-лады, которые можно срав-нить с древнегреческими ладами: ионийским, дорийским и другими.

Турецкие музыканты никогда — до последних лет — не играли и не пели по нотам. Они импровизировали в пределах определенного лада и формы, которые им давались. Композитор на-писал в партитуре слово: «Раст» или «Сугя», — и певец поет в этом ладу и в этой форме. Он творит, он всякий раз становится композитором. Мукатах не имеют ни заранее определенной мелодии, ни ритмической основы.

В опере «Лейли и Меджнун» систе-ма мукатахов перенесена на сцену. Роль композитора тут, конечно, не

слишком затруднительна. Он отмечает только, когда каким мукатахом поль-зуются. До последнего времени Азе-рбайджан не знал гармонии. Хоры, оркестр — все поет и играет в уни-сон.

Арабo-иранская музыка не уклады-вается в наш темперированный строй, который зафиксирован на фортепиано. Темперированный строй не знает интервала меньше полутона. В арабo-иранской музыке встречаются мень-шие деления: октава включает 17 или 19 ступеней.

В 1919 году была поставлена втора-я крупная турецкая опера — «Шах Исма-ил» композитора Магомаева. Но эта опера была тоже построена, главным образом, на мукатахах, на импрови-зации. Опера была этнографична и примитивна.

В 24-м году произошло событие, ко-торое послужило сигналом в боях. В Азербайджане был приглашен для со-здания новой турецкой оперы извест-ный композитор, автор «Красного ма-ки», — Глиэр. Это вызвало взрыв, шквал, извержение вулкана. Глиэр был встречен в штыки националистами от музыки. Один турецкий композитор прямо назвал его в газет-ной статье «варягом». Факт приглаше-ния Глиэра рассматривался, как под-виг под самые основы национальной культуры.

Десять лет — бесконечные десять лет — тянулась изнурительная война. Друзья композитора рассказывают,

как его изводили козни и интриги, как он бросал все и уезжал несколь-ко раз. Он хотел разорвать уже гото-вую оперу в клочья.

Глиэр работал над оперой с боль-шим увлечением. Народные певцы Азе-рбайджана — ашуги знакомили его с турецкими народными мелодиями, и он записывал их. С величайшей точно-стью записана любимая, кровная ме-лодия турок, — они ее называют «му-зыкаль грома и молний», — Чарга.

В 25-м году опера была закончена. Противники стали доказывать, что она нигде не годится. Когда в Баку исполнялась впервые увертюра «Шах Сенеи», композитор Магомаев с захо-том покинул зал. «Шах Сенеи» увиде-ла свет лампы только в прошлом го-ду и то после решительного вмеша-тельства ЦК партии Азербайджана.

Постановка «Шах Сенеи» преврати-лась в настоящий большой праздник музыкальной культуры.

Мы несколько раз с неослабеваю-щим восхищением слушали оперу. Бо-гатым мелос Азербайджана, Ирана и Турции звенит, переливается, свер-кает в чудесной музыке Глиэра. Как хороши, новы, неисчерпаемы, разно-образны эти восточные мелодические узоры, эти потоки звуковых красок! И вдруг оказалось, вопреки утвержде-ниям азербайджанских музыкальных националистов, что турецкая музыка вполне поддается гармонизации. Гли-эр, владеющий великолепной европей-ской техникой, разрешил эту действи-

тельно очень сложную задачу с таким блестящим и мастерством, что стал вра-гов дрогнуть. И враги вдруг заявили: да, пожалуй, в опере есть отдельные прекрасные места.

Есть люди, которые еще высказы-вают в «Шах Сенеи» всякие наруше-ния законов национальной музыки. Но — важно не это. Важнее всего то, что композитор Магомаев напи-сал уже новую оперу «Наргиз», а композитор Гаджибеков кончает оперу «Кер-Оглы» — «Сын слепца».

Композиторы правильно поняли дальнейшие пути турецкой музыки. Авторы используют мелодические со-отношения Азербайджана. Построены оперы на привычных уху турка ла-дах. Но авторы применяют уже и европейское пение, и многоголосие, и гармонию (конечно, с известными по-правками на особенности турецкой музыки), и другие «грехи», за кото-рые терзали «варягов» Глиэра.

Для новых опер требуются, конеч-но, нового типа певцы, с европейской постановкой голоса, с серьезным кон-серваторским образованием. Первые же, решившиеся переучиваться, бы-ли встречены националистами, как из-менники.

Особенно интересна история попу-лярнейшего турецкого артиста — азе-рбайджанского соловья — Бюль-Бюля. Бюль-Бюль происходит из самого му-зыкального города в Азербайджане, города певцов — Шуши. Бюль-Бю-лем его прозвали еще в детстве, когда он подражал своей детской колорату-рой трели соловья. С 10 лет он вы-ступал с импровизациями в городах и селах, и слава о нем прошла по все-му Азербайджану. Потом Бюль-Бю-лем в турецкой опере. А в 1922 г. — первый из турков — пошел в консер-ваторию. Нелегко давалась лямка го-лоса, инерты и музыкальные языки азербайджанского соловья.

В первое время никак не мог он уловить строй роля — темпериро-ванный строй! Не давалась и поста-новка голоса. К туркам в консерва-тории относились тогда возмущитель-но. Издавались над их стилем пения: «Влюбленные ишаки! Воют, как агды-ские шакалы!» Бюль-Бюль постигал на несколько лет в Италию, в Милан. Бюль-Бюль вернулся из Италии, грой-ла первоклассную итальянскую шко-лу пения. Как встретил Азербайджан своего любимого певца? Первый же концерт после возвращения из-за гра-

нции принес ему вместо оваций на-стоющий провал. Прослушав несколь-ко итальянских арий, публика стала решительно покидать зал.

— Мы послали в Италию соловья, а нам вернули... воробья, — вопляли склонные к образному языку турки. Они не желали ничего слышать ни о каком итальянском «бель-канто», Бюль-Бюль вынужден был пойти на компромисс и выработать на первое время какой-то средний между ита-льянским и турецким стиль пения.

Приобщение музыкального Азербай-джана к европейской технике вызвало большой расцвет музыкальной культу-ры.

Но вот опять угроза новой дискус-сии, новых боев на музыкальном фронте. Музыковед Виктор Беляев, инизирующий труды о восточных инстру-ментах, получил заказ от научно-ис-следовательского кабинета Азербай-джанской консерватории написать ра-боту о таре. Работа готова и присла-на в Баку. И в этой работе Виктор Беляев выдвигает революционное пред-ложение: в странах, имеющих 17-сту-пенную гамму, ввести особую, отлич-ную от европейской нотную систему.

Музыканты Азербайджана возво-льновались. Для какого же инструмента будет рассчитана эта особая 17-сту-пенная система? Только для тары и киянчи? Значит, их хотят лишить роля, скрипки, всего европейского оркестра? Значит, их хотят изолиро-вать, отлучить от всей европейской техники и культуры, в которой они уже приобщились? Ведь предложить особую турецкую нотную систему — это все равно, что предложить Азе-рбайджану забыть новый алфавит и вернуться обратно к старому тур-скому!

Люди, которые еще недавно так рьяно отстаивали свои особые нацио-нальные пути в музыке, люди, плакав-шие о старине и не хотевшие слушать ни о какой европейской технике, сей-час решительно протестуют против экзотического взгляда на их музыку. Виктор Беляев хочет поймать за-хвост уходящую экзотику. Но ее уже не вернуть. О ней гремели мелкие ла-вочки с Кубинского рынка в Баку. Сейчас Кубинка оварушена, на ее ме-сте разбит сквер и цветут цветы. Уш-ла и экзотика. Мы видим только тень ее шлейфа.

Баку.
Ноябрь 1936 г.