

*М. Ш. Абдулаева*

**АКАДЕМИЧЕСКАЯ МУЗЫКА В ДАГЕСТАНЕ: КУЛЬТУРНЫЙ ДИАЛОГ  
В «ПРОСТРАНСТВЕ» МАССКУЛЬТУРА  
(НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ГОТФРИДА ГАСАНОВА)**

*Формирование национальной композиторской школы – сложный и многоуровневый процесс, главное содержание которого заключается в соединении достижений национального фольклора и мировой музыкальной культуры. Объектом исследования стал диалог культур, реализованный в творческом стиле дагестанского композитора Готфрида Гасанова. Анализ произведений Гасанова позволил сделать вывод об органичности для его музыки синтеза тенденций, характерных для мирового музыкального искусства, с компонентами отечественной массовой культуры 1930-х годов и традициями дагестанского национального фольклора.*

**Ключевые слова:** опера; «песенная опера»; советская массовая песня; массовая культура; диалог культур.

*М. Abdulaeva*

**ACADEMIC MUSIC IN DAGESTAN: A CULTURAL DIALOGUE  
IN THE “SPACE” OF MASS CULTURE  
(BASED ON GOTFRID GHASANOV’S MUSIC)**

*The formation of national composing school is a complex and multilevel process and its main point is a linking national folklore and world music culture. The object of research is the dialogue of cultures that has been reached in the creative style of Dagestan composer Gotfrid Ghasanov. The analysis of Ghasanov’s pieces of music allowed to draw a conclusion about the organic synthesis tendencies in his music typical for the world music art with the components native mass culture of 1930s and the traditions of Dagestan national folklore.*

**Keywords:** opera; “song opera”; Soviet mass song; massculture; dialogue of cultures.

Профессиональная сфера композиторского творчества Дагестана сформировалась в 1930-е годы и прошла все типичные стадии, свойственные зарождению и развитию профессионального музыкального искусства в национальных республиках страны. Главное содержание процесса становления дагестанского профессионального

музыкального творчества заключается в органическом слиянии достижений национального фольклора и мировой музыкальной культуры.

К началу 1930-х годов в стране появилась государственная концепция многонациональной культуры. Государство начинает направлять развитие искусства в дирек-

тивном порядке (в 1932 г. вышло правительственное постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», следствием которого стало формирование Союза советских композиторов).

В первой половине XX века вопрос о путях развития дагестанского профессионального искусства неизбежно сталкивался с проблемой совмещения опыта мирового классического искусства с традиционной национальной культурой. Очевидно, что произведения, созданные дагестанскими авторами в данный период, не могли быть свободными от влияний музыкальной культуры новоевропейского типа, а также должны были соответствовать нормам, принятым в качестве основополагающих в советском музыкальном искусстве первой половины XX века.

1930–1940-е годы – начальный период становления дагестанской композиторской школы. Он знаменателен появлением на титульных листах фамилии Готфрида Алиевича Гасанова\*. Особенность творческого облика Гасанова исторически обусловлена его принадлежностью к этапу в становлении национальной профессиональной музыки, который можно определить как «школьный». Для творчества Гасанова характерно расширение жанрового диапазона, освоение крупных классических форм (инструментального концерта, балета, оперы).

В сущности, для «школьного» периода исторического становления «механические заимствования», копирования, очевидные несовершенства неизбежны. На это, в частности, указывает Л. Е. Кумехова, исследуя процесс становления профессиональной музыкальной культуры Кабардино-Балкарии [3]. Для дагестанской национальной школы, начинавшей в 1930–1940-е годы свой творческий путь, «подтягивание» под нормы академического искусства оказалось прогрессивным, так как усвоение этих норм дало возможность приобщения дагестанской культуры к общечеловеческой.

На протяжении 1930-х годов советская музыка обогащалась многими качественными сочинениями, продемонстрировавшими мастерство своих авторов. Исследователи отечественной музыки отмечают характерное для данного периода «соревнование стилистических течений внутри советской музыки» [2]. Одно из них было связано с доминированием в музыкальном языке народно-песенного мелодизма, обеспечивавшего неискушенной публике доступность и легкость восприятия академической музыки. В опере, балете, песенном жанре культивировались ясный мелодизм народно-распевного склада, простейшие ладовые соотношения, бесхитростные куплетные структуры. Таким образом, авторы подобного рода сочинений апеллировали к самому массовому слою слушателей. Позднее названные выразительные средства музыкального языка отнесут к явлению, получившему название *масскульт*. Доходчивый масскульт был инспирирован главнейшим постулатом советского периода «Искусство должно быть доступным народу». Идея масскульты реализовалась в широкое развитие «музыки для всех» – массовых музыкальных жанров.

В русле масскульты было создано большое количество сочинений, позиционировавших себя как «песенные»: это прежде всего «песенная опера» (ее эталоном считался «Тихий Дон» Дзержинского) и «песенная симфония» (программные опусы Книппера). Основой музыкального языка, как следует из названия этой жанровой разновидности, является песенность, представленная как в мелодическом, так и в структурном плане. Простейшая куплетность, а следовательно, повторяемость и узнаваемость – вот то, что отличает произведение масскульты от элитарной музыки.

Ни «песенная опера», ни «песенная симфония» не оправдали возлагавшихся на них надежд и не удержались в репертуаре. Сложности в развитии отечественной оперы 1930-х были обусловлены жестко-нор-

мативными требованиями догматической эстетики. Предпочтение отдавалось операм, содержащим историко-революционную тематику и предполагающим монументальное, пышно-постановочное зрелище.

В 1937 г. было создано самое знаменитое произведение дагестанской оперной музыки – «Хочбар» Г. Гасанова. Особое место данной оперы в ряду сочинений дагестанских композиторов определяется как музыкальными достоинствами, так и существенным историко-культурным параметром: это первое произведение дагестанской музыки на историческую тему. В основе сюжета – легенда о храбром Хочбаре, горском Робин Гуде. Использование эпических сказаний, легенд в качестве первоисточника для либретто было весьма характерным для национальных музыкальных опер 1930-х годов. Таковы «Кер Оглы» У. Гаджибекова, «Алтынчеч» Н. Жиганова, «Энхе Булат-батор» М. Фролова и др. В то же время обращение к историческим и историко-революционным сюжетам было типично для отечественной оперы 1930-х годов («Степан Разин» А. Касьянова, «Декабристы» Ю. Шапорина, «Качкын» и «Ирек» Н. Жиганова и др.).

Значение оперы «Хочбар» для истории дагестанской профессиональной музыки выходит за рамки создания первой национальной оперы. Во-первых, появление такого жанра, как опера, знаменовало собой окончательный переход к формам европейского композиторского творчества. Во-вторых, в опере Г. Гасанова впервые выявилась тенденция к созданию единого национального музыкального стиля, к выработке общедагестанского интонационного словаря. В-третьих, знаменателен сам факт создания первой дагестанской оперы на русском языке. И наконец, Г. Гасанов утвердил трагедию как знаковый жанр дагестанского музыкального театра, предвосхитив творческие поиски композиторов следующих поколений: балет «Горянка» М. Кажлаева, оперу «Горцы» Ш. Чалаева, оперу «Йырчи-Казак» Н. Дагирова.

«Хочбар» Гасанова может стать показательным примером удачного компромисса между нормами европейской историко-героической оперы и советской «песенной оперы» образца 1930-х годов. Объединив разнотипные компоненты жанра, Г. Гасанов представил, по существу, новый тип оперы – этнической (национальной) по содержанию и европейской по форме. Остановимся на примерах.

Основные персонажи действия олицетворяют столкновение добра и зла с обязательным наказанием зла в конце всей истории. В опере это полярные образы Хочбара и коварного Хунзахского хана.

Главный герой оперы – он же герой народной легенды о храбром защитнике обездоленных своих сельчан<sup>\*\*</sup>. По справедливому утверждению музыковеда М.А. Якубова, сюжет «Хочбара» содержит в себе важнейшее свойство высокой трагедии, в которой герой сознательно идет навстречу своей неотвратимой судьбе. Хочбар «сам бросается в пламя, героическим подвигом, не только моральной, но и реальной победой завершая историю своей жизни» [4, с. 140]. Как и положено в эстетике масскультура, Хочбар – абсолютно положительный персонаж: храбрый воин, любящий сын, преданный супруг. В этом контексте заключительный поступок героя, прыгающего в костер вместе с сыновьями своего врага, – поступок, жестокий по своей сути – трактуется в легенде и соответственно в опере как однозначно геройский.

Ясна и проста композиция оперы, включающая пять картин, выстроенных симметрично в соответствии с сюжетом: Хунзах – Гидатль – Хунзах – Гидатль – Хунзах. Куплетная основа большинства сольных и ансамблевых номеров позволяет отнести данную оперу к разряду «песенных». Широко представленные массовые сцены в «Хочбаре» также органичны в контексте музыкальной жизни 1930-х годов: общеизвестна значимость массовой песни в данный период.

Музыкальный язык оперы насыщен песенно-танцевальным мелодизмом, представляющим национальную культуру множества дагестанских этносов. По сюжету, на свадебное празднество в Хунзах (третья картина) съехались представители практически всех титульных национальностей Дагестана. Сцена свадебного веселья занимает важное место в драматургии оперы. Это грандиозная балетно-хоровая сцена, включающая вокально-хоровые номера, чередующиеся с танцевальными, среди которых традиционная для Дагестана – лезгинка, «Танец всеобщего ликования», «Общий танец» и финальная лезгинка, во время которой происходит пленение Хочбара. Подобное композиционное выделение танцевальных номеров позволяет провести параллель с драматургией европейских опер XVII–XVIII веков, в которых особая роль принадлежала танцевальному дивертисменту.

Яркое, зрелищное действо, построенное по принципу чередования песенных и танцевальных номеров, исполняемых приехавшими гостями, больше всего напоминает праздничные концерты, посвященные знаменательным событиям государственного уровня. Решая драматургическую задачу, Г. Гасанов продемонстрировал еще один компонент отечественного масскульта 1930-х: декларирование темы нерушимой дружбы народов.

*Вокальное творчество* Г. Гасанова, как и предыдущее рассмотренное произведение, представляет собой органичный сплав компонентов, различных по исторической и национально-стилевой принадлежности. Речь в данном случае пойдет о сочетании национального музыкального тематизма с музыкально-выразительными средствами, характерными для европейской музыки периода романтизма и стилистики отечественной массовой песни послевоенного периода [1]. Обратимся к примерам – к романсам «Осень» и «Я все сказал» (оба написаны в 1958 г. на слова классика осетинской литературы К. Хетагурова).

Образная сфера рассказа-воспоминания «Осень» – лирико-психологическая. Унылый осенний пейзаж – это фон, эмоционально дополняющий монолог героя, природа и человек здесь – субстанции, находящиеся в состоянии глубокого противоречия. Представляется важным символическое значение названия романа. Герой романа – воспетый романтиками трагический мыслитель, одинокий, непонятый на фоне холодного, отстраненного пейзажа.

Сходным образным содержанием проникнут драматический монолог «Я все сказал». Это тема неразделенной любви, одиночество на фоне совершенно противоположного по эмоциональному настрою пасторального пейзажа. Не исключена и автобиографичность романа, обозначенная уже в названии.

В основе мелодического рисунка романа «Осень» – интонации, типичные для музыкального фольклора различных народностей Кавказа (характерная мелизматика, опевания устойчивых ступеней, периодичность, окончание каждой нечетной фразы на синкопе). Указанные интонации сочетаются с «общестилевыми», характерными для отечественной песенной лирики 1950–1960-х годов. Наиболее ярко они представлены в романсе «Я все сказал»: секвенцирование; скачок на сексту с дальнейшим поступенным заполнением; единая линия мелодического развития, когда каждая фраза – это новая волна нарастания напряжения; кульминация романа – на грани разделов формы.

Диатоничность мышления композитора проявилась в обращении к особым ладам, традиционно связанным с народной музыкой: это миксолидийский и дорийский в романсе «Осень», фригийский – в романсе «Я все сказал».

В построениях каденционного типа Гасанов обращается к созвучию, известному как «именная гармония» Рахманинова – VII<sup>4</sup>. Возможно, указанное сходство каденционных оборотов, а также общий колорит

гармонии позволяет музыкантам проводить параллели между творчеством С. В. Рахманинова и Гасанова.

Тональные планы в рассматриваемых произведениях отражают драматургическое развитие романсов. Композиция романса «Осень» трехчастна, в среднем разделе встречаются тональности, входящие в систему одноименного и параллельного мажора-минора. В результате возникают терцовые соотношения, показательные для романтической гармонии:  $C - e - (Es) - a - As - C$ . Иное решение тонального плана в романсе «Я все сказал», двухчастная форма которого не предполагает тональной репризы. Модуляция из основного  $C-dur$  в  $h-moll$  играет важную драматургическую роль: нисходящее полутоновое смещение тональности вызывает эффект помрачения, а семантика тональности  $h-moll$ , связанная с трагическими образами, общеизвестна. Таким образом, эмоциональная сфера романса «модулирует» из лирико-созерцательной в драматическую, последовательно отражая состояние внутреннего мира героя.

Органичное совмещение опыта мирового музыкального искусства с национальными традициями Дагестана и эстетикой отечественного масскульта первой половины XX века позволяет поднять вопрос о пространстве *культурного диалога*, в котором оказывается творчество Гасанова.

Многообразные явления интеграции различных национальных культур являются движущей силой музыкального искусства, которая наполняет его новым содержанием, рождает новые формы и средства выразительности, особенно когда во взаимодействие вступают принципиально различные художественные системы. Взаимодействие принципов организации музыкального целого, сформированные в мировом музыкальном искусстве, с принципами, характерными для отечественного масскульта первой половины XX века, проявилось на следующих уровнях:

- Соответственно европейской классической традиции, опера Гасанова содержит увертюру, несколько актов, построена по номерному принципу, включает в себя сольные и ансамблевые номера, структурно оформлена симметрично, в основе либретто – реальный исторический сюжет.

- В то же время «Хочбар» органично вписывается в контекст отечественной массовой культуры 1930-х годов благодаря демократичности музыкального языка, основанного на народно-песенном тематизме, наличию простейшей сюжетной формулы: *герой – злодей – добро побеждает зло* и массовым хоровым пластам, решенным в стилистике советского плаката.

- Тот факт, что удельный вес всех танцевальных номеров оперы «Хочбар» приходится именно на центральную сцену, позволяет отметить стремление композитора к соблюдению композиционных норм классических оперных спектаклей, включающих обязательный *танцевальный дивертисмент*. В то же время насыщение музыкального языка данной сцены массой песенно-танцевального материала, принадлежащего различным народностям Дагестана, позволяет нам указывать на принадлежность данного произведения эстетике отечественного масскульта 1930-х с неременным присутствием темы дружбы народов. Таким образом, сцена свадебного веселья является показательным примером взаимосвязи различных стилевых и исторических компонентов.

- Песенно-романсовая лирика Гасанова обнаруживает органическое единство с произведениями данного жанра, созданными отечественными композиторами в соответствующий период. В отличие от советской массовой песни образца 1930-х, созданные в конце 1950-х «Осень» и «Я все сказал» Гасанова – это образцы разновидности концертно-эстрадной песни, рассчитанной на исполнение артистом либо певцом-профессионалом.

В ходе анализа камерно-вокального творчества Гасанова нами отмечено органическое единство ладовой организации и тематизма, характерных для дагестанской национальной музыки, с музыкально-выразительными средствами, присущими европейскому музыкальному романтизму середины XIX века, а также с особенностями организации аккордовых вертикалей, близкими творческому стилю С. В. Рахманинова.

Диалог культур – это проникновение в систему ценностей той или иной культуры, уважение к ним, преодоление стереотипов, синтез самобытного и инационального, ведущий к взаимообогащению и к вхожде-

нию в мировой культурный контекст. Рассуждая о стилистике оперы Гасанова, мы отмечаем органичное взаимодействие опыта мирового классического искусства с эстетикой отечественного масскульта 1930–1950-х годов и с традициями национальных культур народов Дагестана.

Широкая и всесторонняя разработка затронутых вопросов представляется нам весьма актуальной для современной музыкальной практики. Она позволит глубже понять многие процессы, происходящие в дагестанской академической музыке, обнаружить новые тенденции и пути, по которым будет идти ее дальнейшее развитие.

### ПРИМЕЧАНИЯ

\* Готфрид Алиевич Гасанов (1900–1965), основоположник дагестанской профессиональной музыки. Сочинения: опера «Хочбар»; музыкальные комедии «Если сердце захочет», «Под деревом»; детский балет «Карачач»; оратория, две кантаты; Дагестанская фантазия для симфонического оркестра; два концерта для фортепиано с оркестром; рапсодии – для фортепиано с оркестром, для альта с оркестром; симфонические танцы; фортепианные миниатюры; сочинения для оркестра дагестанских народных инструментов; инструментальные пьесы; романсы, песни, музыка к драматическим спектаклям и фильмам.

\*\* Хочбар, житель села Гидатль, со своим отрядом совершал набеги на село Хунзах, забирал награбленное у богатых жителей и раздавал всем беднякам. Хунзахский хан, понимая, что войною не одолеть гидатлинцев, решил обезглавить их сопротивление, применив хитрость. Зная, что в горах от приглашения не отказываются, он пригласил Хочбара в гости, на свадьбу. Когда тот приходит – окружение хана его связывает, и хан решает предать Хочбара казни – сожжению на костре. Перед смертью Хочбар вырывается и забирает с собой в костер двух сыновей хана.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдулаева М. Ш.* Творчество Г. Гасанова в контексте межкультурного диалога // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: Материалы V Международной научно-практической конференции. Тамбов: Изд-во Тамбовского гос. музыкально-педагогического института им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 91–93.

2. История современной отечественной музыки. Вып. 3 (1960–1990) / Ред.-составитель Е. Б. Долинская. М., 2001. 656 с.

3. *Кумехова Л. Е.* Советский период в кабардинской музыкальной культуре в контексте исторического времени // Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры. Астрахань: Изд-во Астраханской гос. консерватории, 1999. С. 14–15.

4. *Якубов М. Я.* Очерки истории дагестанской советской музыки. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1974. 188 с.

### REFERENCES

1. *Abdulaeva M.Sh.* Tvorchestvo G. Gasanova v kontekste mezhkul'turnogo dialoga // Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitel'stvo: Materialy V Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii. Tambov: Izd-vo Tambovskogo gos. muzykal'no-pedagogicheskogo instituta im. S.V. Rahmaninova, 2009. S. 91–93.

## Генезис исследования проблемы творчества

---

2. Istorija sovremennoj otechestvennoj muzyki. Vyp. 3 (1960–1990) / Red.-sostavitel' E.B. Dolinskaja. M., 2001. 656 s.

3. *Kumehova L. E.* Sovetskij period v kabardinskoj muzykal'noj kul'ture v kontekste istoricheskogo vremeni // Muzyka rossijskich kompozitorov XX veka v kontekste kul'tury. Astrahan': Izd-vo Astrahanskij gos. konservatorii, 1999. S. 14–15.

4. *Jakubov M. Ja.* Oчерки istorii dagestanskoj sovetskoj muzyki. Mahachkala: Dagknigoizdat, 1974. 188 s.