

НАЦИОНАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ КУЛЬТУРЫ

ETHNICAL MUSICAL CULTURES

К. Я. Насирова

Мелостилевой синтез в музыке азербайджанских композиторов XX века

Аннотация

В XX веке мелодика азербайджанской традиционной музыки устной традиции обогатилась композиторской ветвью, синтезирующей традиции музыки Востока и Запада. Закономерности традиционной музыки отразились в мелодическом стиле У. Гаджибейли, превратив его в «опознавательный знак» композиторской индивидуальности. Склад мышления последующих поколений художников основан на принципах мелостилевого синтеза, преломленных сквозь призму гаджибековского стиля.

Ключевые слова: мелодика, стиль, синтез, интонация, форма, каданс, азербайджанская музыка, У. Гаджибейли.

К. Ya. Nasirova

Melostyle synthesis in the music of Azerbaijani composers of the 20th century

Summary

In the 20th century, the melodies of the Azerbaijani traditional music of the oral tradition were enriched by the compositional branch, organically synthesizing the traditions of the East and West music. The topic of this article is the study of the principles of melostyle synthesis, which involves the identification of patterns of national melos and melodies of composers. The patterns of traditional music received their full expression in the melodic style of U. Hajibeyli, turning it into an “identification mark” of the composer’s individuality. The essence of melostyle synthesis in the works of the next generations’ composers is that they expand the scope of borrowing both genre features of traditional and stylistic, technological techniques of modern music. The analysis of melodic style samples suggests that they act as semantic signs of the national style.

Keywords: melody, style, synthesis, intonation, form, cadence, Azerbaijani music, U. Hajibeyli.

DOI: 10.48201/22263330_2022_38_45

Статья поступила: 27.05.2022.

УДК 781.7(4/5)

ББК 85.3

В XX веке мелодика азербайджанской народной музыки обогатилась композиторской ветвью, органично синтезирующей в себе музыкальные традиции Востока и Запада. Благодаря Узеиру Гаджибейли сформировался новый мелодический стиль, ставший «опознавательным знаком» его творческой индивидуальности. Устойчивый в отношении собственной культурной идентичности и одновременно открытый различным веяниям, этот стиль реализовался на основе конвергенции независимых музыкальных систем. В произведениях У. Гаджибейли мелодическая горизонтальная линия, обладающая в азербайджанской музыкальной культуре особой репрезентативностью и являющаяся основным звуковысотным выражением музыкальной мысли, сохранила свои функции. Как воплощение определённого типа музыкального мышления, мелодика стала той своеобразной микролабораторией, где на молекулярном уровне произошёл процесс вживания в язык традиционной музыки. «Художественные открытия» (Л. Мазель) У. Гаджибейли были развиты в мелодическом стиле последующих поколений творцов музыки XX века и впитали в себя черты европейской музыки от истоков до новейших достижений.

Рассматривая проблему мелостилевого синтеза, необходимо обратить внимание на ряд вопросов, связанных с изучением закономерностей мелодики азербайджанской народной музыки. Первое, что следует отметить, — это отсутствие капитального исследования по мелодике традиционной музыки. Однако, если учесть, что мелодия в музыке данного стиля есть функция от лада, и наоборот, в музыке устной традиции лад выражает себя в системе мелодических моделей, то основополагающим трудом по стилистике национального мелоса станут «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибейли¹ [2].

Важным положением его теории является постулируемая, но нигде тезисно не де-

кларлируемая идея о мелодической природе азербайджанских ладов. Именно она побудила автора к описанию ладовых каденций, которые играют одну из основных ролей в становлении ладовой мелодики и идентификации самих ладов. Характеризуя структуру ладов, У. Гаджибейли не ограничился изложением звукорядов и как истинно восточный музыкант, воспитанный в условиях устного музицирования, посчитал необходимым раскрыть в сочинённых им образцах механизм реализации лада в мелодике. Эти примеры ярче всего выявляют первостепенную роль ладовых каденций.

Значение каденции в азербайджанской народной музыке связано с её главной ролью в ладовой конструкции. В соответствии с ней возникают разные типы опеваний, вариантов, секвенций, то есть каденция, как мелодическая модель, оказывается слуховым, интонационным и ритмическим центром. Осмысление функции каденции в становлении мелодики позволяет усмотреть в ней совмещение ряда функций. Она выступает как фактор формообразования, способ идентификации лада и как исходный интонационно-тематический материал. Последнее утверждение при всей кажущейся противоречивости — каденция равна первоначальному материалу, составляет одну из специфических закономерностей национальной мелодики.

В песенном фольклоре каденция превращается в связующее звено между ладом и формой, является некоей микроформулой и несёт в себе свойственные песне элементы ладового и интонационного строения. Национально ориентированное сознание прекрасно отличает эти мелодические модели, точно угадывая лад песни. Но в этом ладовом сознании главная роль принадлежит кадансовым формулам. Мысленное добавление каденции к той или иной мелодии помогает окончательно осмыслить её ладовый строй.

В песенном фольклоре существенное влияние на мелодическую артикуляцию оказы-

вает ритм и динамика азербайджанского языка. Особенности речи предполагают гибкость и вариантность акцентов и не могут быть доминирующим фактором в ритмической организации мелодии. Этим объясняется влияние на мелодику песен арузной метрики через жанр теснифа.

В песенно-инструментальных жанрах наблюдается зависимость конструктивных схем мелодики от интонационного содержания лада. Прежде всего, это связано с общей для модальной мелодики всех видов сверхзадачей — последовательного обнаружения, преподнесения и утверждения средствами одной лишь звуковой линии ладовых опор. Отсюда обстоятельность всех «событий» на протяжении развёртывания мелодии.

Это встречается и в мугамах-дастгах, где интонационный состав начального тезиса основывается на формуле каденции («аяг») заданного мугама и наоборот. В народной музыкальной практике каденция — важный формообразующий элемент, позволяющий скрепить композицию. Если проводить аналогии с классической европейской музыкой, то ближе всего к принципу мелодического кадансирования стоит мотематический принцип разрастания целого из зерна, несущего в себе не только импульс к развитию, но и скрепляющего грани формы (исходя из первичной функции каденции). В мелодике мугама-дастгах, прежде всего, варьируется каденционная модель и, постоянно возвращаясь, она создаёт рефренность, присущую всем жанрам традиционной музыки. Каденция играет здесь важную драматургическую и формообразующую роль, что отмечает большинство исследователей мугама. Кадансирование в мугаме наблюдается в виде мелодического оборота, завершающего определённый раздел, и в виде попевок внутри более мелких построений мугама. Благодаря ладоинтонационному наполнению каденций, мугамы приобретают неповторимый мелодический облик. В мугамной монодии мелодическая модель каденции выступает в роли основного костяка и варьируется уже на стадии экспонирования. То есть в мелодическом развитии наблюдается совме-

щение функций экспонирования и разработочности. Кульминация развития в мугаме-дастгах приходится на тот вариант, который звучал во вступительном разделе. Это — возвращение экспозиционного мелодического материала октавой выше, а следующий далее спуск через опорные ступени звукоряда — своего рода реприза, замыкающая развитие мугама. Каденционность, репрезентирующая форму мугама, не исключает внутреннего контраста, является основным фактором для развёртывания формы-процесса. Несомненно, что в вокальных разделах на мугамную мелодику влияет арузная метрика, определяющая соотношение поэтической строки и деление мелодического пласта на мотивы. Здесь наблюдается соотношение количества слогов поэтического текста с мелодико-текстовыми ритмическими единицами и, как правило, рифменные окончания поэтических строк совпадают с мелодическими кадансами. Интересно, что доминирование мелодического начала в мугаме иногда приводит к отступлению от поэтической метрики, нарушению периодичности чередования долгих и кратких мелодико-текстовых единиц. Мелодическое начало становится основополагающим для формирования мотивов и определяет вариантность мелодико-рифменных окончаний.

Одной из самобытных ветвей азербайджанской культуры является ашыгская музыка, типологически совершенно чётко классифицируемая как явление эпического фольклора. Это позволяет слышать в музыке ашыгов² много такого, что может отвечать на жанровую идентификацию, то есть находится в русле всеобщих традиций эпического музицирования. Поэтому среди её типологических черт встречаются те, которые выдвинуты учёными в ранг универсальных [3]:

- речитативный характер мелодии;
- преимущественно поступенное и нередко нисходящее движение;
- нераспетость текста (движение текста по принципу слог-нота);
- мелодия в объёме стихотворной строки и строфы.

Здесь обнаруживается также тот реестр, который свойственен всем жанрам азербайджанской традиционной музыки: мелодическая и ритмическая вариантность мотивов, повторность мотивных ячеек, фраз и предложений куплета, секвентность и инвариантность ячейки-ритмоформулы, расслаивающей на ладоинтонационные комплексы. Т. Мамедов также отмечает, что «традиционные ашыгские напевы, как развёрнутые ладоинтонационные и метроритмические построения, состоят из последования определённых звуковысотных зон... Звукоряд квартовой структуры даёт возможность плавного скользящего переключения из одного тона в другой» [4. С. 60]. Этот вывод многое объясняет в ладовой переменности ашыгских напевов и позволяет охарактеризовать ашыгскую мелодику. Вместе с тем ладовая переменность, связанная со «скольжением» по тетракордовой звукорядной шкале, напрямую зависит от способа метроритмического и акцентного выделения ладовой опоры, что свойственно и другим жанрам народной музыки. Среди особых ладовых пристрастий ашыгов — лад шур, а точнее его характерный каданс, который появляется в конце каждого напева, в каком бы он ладу ни звучал, как дань традиции, ибо «ранним звукорядом, связанным с природой самого инструмента, является тетракорд по формуле 1–1/2–1» [6. С. 95]. Собственно, ритмоинтонационное варьирование звуков каденции является главным принципом развития ашыгской мелодики. Ладовое наполнение происходит из «борьбы» различных устоев за роль основной опоры, борьбы побочных и основных ладовых опор. Работая в системе квартовой диатоники, ашыги, используя акцентную технику, свободно меняют устои. Поэтому для модуляции из одного лада в другой здесь не требуется накопления неустойчивости и дальнейшего закрепления нового устоя, как это делается в мугаме. Достаточно обозначить ряд подчинённых устою ступеней участия формульной мелодики того или иного лада (каденции) и ритмического выделения устоя, чтобы произошло отклонение из одного лада в другой.

Одной из особенностей ашыгской мелодики является также необязательная акцентированность сильной доли такта (в вокальной партии). Благодаря ритмическим перебивам, одни и те же мелкие ячейки варьируются и способствуют расширению мелодики. Истоки подобного построения мелодии, где основным принципом является «распевание», варьирование ритмоинтонационных сегментов каденционной модели, связано с импровизационной природой ашыгского песнетворчества.

Среди характерных признаков мелодики ашыгских песен — двухдольный метр, скандирование одного звука, варьированная повторность ведущих мотивов. Большинство ашыгов, сохраняя устойчивый метр в инструментальном сопровождении песен, мелодию напева воспроизводят в импровизационном речитативном складе, в мелизматически богатой интонационной линии в высоком регистре с частым применением портаменто. Таким образом, музыкальное искусство ашыгов базируется как на метрически свободных импровизационных формах (вокальная партия), так и на чёткой метрической основе.

Поэтический текст в ашыгских песнопениях никогда не существовал без определённой мелодии, что выявляет синкретизм азербайджанского музыкального-поэтического искусства. Стихи слагаются силлабическим метром (семи-, восьми-, одиннадцатисложный), характерным для устной поэзии тюркских народов.

Краткий обзор основных жанров азербайджанской народной музыки выявляет два основных свойства национальной мелодики:

— зависимость конструктивных схем мелодики от строения и интонационного содержания ладов;

— использование каденций, известных мелодических моделей, имманентно присущих определённому ладу.

Ладомелодическая формульность каденций сближает образцы всех жанров, созданных в одинаковых ладах, а подчас позволяет воспринимать их как варианты друг друга и способствует межжанровому переинтонированию.

Каденция выступает в азербайджанской традиционной музыке как «содержательная мелодия-интонация» (Б. Асафьев), обладающая определённым смыслом. При этом она реализуется в разных типах интонирования — речитативном, песенном и свободно-мелосном развёртывании. В интонационных связях более стабильными оказываются опорные звуки, при этом амбитус мелодической линии различный.

Отличительным свойством интонационного содержания мелодики традиционной музыки является также принцип поступенного, плавного движения, связанный с тетракордовой основой ладов. Небольшие мелодические скачки имеют обычно ступенчатое интервальное заполнение, но при этом содержат в себе контраст, который служит источником развития музыкального материала. Это говорит о том, что в азербайджанской традиционной музыке существует принцип интонационно-мелодического прорастания, скрепляющего грани формы и создающего монолитную композицию.

Закономерности музыкального мышления традиционной музыки впервые получили наиболее полное претворение в мелодическом стиле У. Гаджибейли. Более того, именно мелодика в монодийной по природе азербайджанской музыке долгое время оставалась основным опознавательным знаком композиторской индивидуальности. Процесс мелостилевого синтеза, который начался в опере «Лейли и Меджнун» (1908) У. Гаджибейли получил свою высшую реализацию в его же опере «Кер оглы» (1937). Именно в этом классическом сочинении на основе закономерностей музыки Востока и Запада был окончательно сформирован национальный мелодический стиль. На основе синтеза традиций азербайджанской народной и европейской музыки композитор создал «...новое, общезначимое художественное качество» [1. С. 5]. И. Абезгауз на основе обстоятельного анализа произведений У. Гаджибейли приходит к выводу о том, что «...национально-типический мелос активно вторгается в процесс формообразования и в некоторые другие сферы музыкального языка. Диалекти-

ческое взаимодействие сугубо национального типа мышления и народного понимания формы как завершённой мелодической данности с новым, композиторским её пониманием ознаменовалось у Гаджибейли созданием совершенно новых, противостоящих европейской традиции синтаксических и композиционных норм, а также решительным переосмыслением старых, общеизвестных» [1. С. 7]. Автор приходит к выводу о том, что композитор создаёт ряд новых синтаксических типов, обозначенных ею как период типа тезис-периодическое развёртывание, мелосно-вариантная структура, рефренная структура, период, основанный на прогрессирующем сжатии масштаба и др.

В этих формах органично синтезировались качества двух систем музыкального мышления, и в результате взаимодействия сформировалась азербайджанская мелодика новоевропейского стиля, которая приобрела качества оперного, романсного, симфонического мелоса.

Личное общение ряда композиторов с учителем и воздействие искусства У. Гаджибейли было одним из решающих факторов творческого формирования последующих поколений азербайджанских композиторов. А. Зейналлы, К. Караев, Ф. Амиров, Ниязи, С. Гаджибеков, Д. Гаджиев, С. Рустамов, Т. Кулиев, Р. Гаджиев, Д. Джангиров, Х. Мирзазаде, А. Ализаде, М. Кулиев, Ф. Гусейнов, Ф. Караев, Ф. Ализаде, А. Дадашев и другие творцы музыки отталкивались не столько от закономерностей музыки устной традиции, сколько от тех же канонов, преломлённых сквозь призму гаджибековского стиля. Зачастую именно мелодическое начало являлось главным носителем художественного содержания музыки композиторов, несло в себе конструктивно-семантические признаки целого и определяло предпосылки для его становления. В их мелодике отражается процесс переосмысления существовавших взаимоотношений тонов национальной ладовой системы при сохранении некоторых типизированных мелодических оборотов. Метод претворения композиторами народной интонации включал в себя такое оригинальное усвоение, при ко-

тором композиционные нормы национального мелоса откристаллизовались в ярко индивидуализированных мелодиях, несущих в себе черты общности и отличия от типичных мелодических формул. При этом процесс переинтонирования не отрицал самоценности первоисточка, а наоборот, выявлял его значительность и действенность в интонационном составе авторского тематизма.

В целом, этот процесс при многих прочих характеристиках и нюансах определяется следующими основными направлениями:

— ведущей ролью мелодики как основного носителя художественной идеи произведения;

— стройностью и уравновешенностью формы как следствием авторского контроля над принципом самовыражения;

— опорой на типологические свойства национального мелоса.

Очевидно, что развитию и совершенствованию наиболее подвержен последний из изложенных тезисов. Самобытность стиля композиторов заключается именно и прежде всего в том, что они принципиально расширяют сферу заимствования как жанров народного творчества, так и стилистических и технологических приёмов современной музыки. Вместе с тем не менее интересны глубинные процессы мелотворчества, где обнаруживается самобытность их стиля. Это тот самый уровень, где вопросы технологии трансформируются в особое художественное качество, поэтому столь важно исследование микропроцессов, происходящих на уровне становления мелодики.

Исследуя пути мелостилевого синтеза в творчестве различных азербайджанских композиторов XX века, мы наблюдаем сложный процесс развития мелодики, идущий от цитирования фольклорного материала до обобщённого претворения элементов традиционной музыки. Проблема стилистической множественности творчества К. Караева, Ф. Амирова, Д. Гаджиева, С. Гаджибекова, Ф. Караева, А. Ализаде, И. Гаджибекова и других художников, выдвигает ряд вопросов, касающихся прежде всего мелодики. Будучи чутким ба-

рометром в системе выразительных средств, мелодика большого пласта музыки этих композиторов подвергается осязаемым трансформациям и указывает на невозможность определения закономерностей мелостроения только с точки зрения национального искусства. Процесс такого видоизменения можно понять исходя из тенденций художественного мышления в музыке XX века с его плюрализмом стилей. Влияние этих веяний проявляется интересно и специфично: композиторы постепенно отстраняются от жанровых признаков, вводят знаки разных стилей и эпох, расширяют образно-семантическую сферу. При этом они подчас довольно откровенно демонстрируют стилистику или приём, на который ориентируются. Иногда это связано с программностью замысла — например, стилизация в «Паване» из симфонических гравюр «Дон-Кихот» К. Караева; использованием какого-то технического приёма — серии в Третьей симфонии К. Караева, Пятой симфонии Д. Гаджиева, стилистического ориентира — необарокко в «Эскизах в духе Ватто» И. Гаджибекова и т. д. Однако следует отметить, что при всём стремлении композиторов к расширению образно-семантических, жанровых, интонационно-ритмических средств, они не теряют связи с традиционным наследием, напротив, их искания вплотную с ним смыкаются. Синтезирование в мелодике композиторов разнородной интонационности приводит к созданию огромного числа образцов, к которым можно отнести примеры с неоклассическим (необарокко), додекафонным, неофольклорным, джазовым, минималистическим тематизмом. Эти обозначения типов мелостилевого синтеза весьма условны, поскольку мелодии, например, неоклассических сочинений одновременно относятся и к разряду интонационных и т. д.

Одним из важных факторов возникновения мелостилевого синтеза было освоение интонационной стилистики во взаимодействии с национальными приёмами мелосного формообразования. Рассматривая такие мелодии, мы стоим перед решением следующих задач:

а) за счёт каких именно элементов мелодия приобретает черты того или иного национального или инонационального (классицистского, джазового и т. д.) стиля;

б) что в мелодическом стиле конкретного образца указывает на его принадлежность стилю того или иного композитора.

В ряде произведений А. Ализаде, Х. Мирзазаде, И. Гаджибекова, А. Дадашева это проявляется в синтетическом характере мелодики, при котором кантиленность вытесняется речитативностью, активной динамикой ритма, работой с мелкими интонационными ячейками как основой «строительства» формы. В творчестве А. Ализаде ощущается также интерес к архаическим интонационным пластам, активно осовремененными композитором. Растворяя попевки широко бытующих мелоинтонаций в своей музыке, он создаёт музыку, основанную на обобщённо запечатлённых ладоинтонационных и ритмических элементах национального музыкального фольклора.

Яркий, самобытный мелодизм ряда авторов находит воплощение и в области ладогармонического языка и фактуры. Так, если их мелодический стиль выдвигает, прежде всего, проблему взаимодействия народного и индивидуального, то ладогармоническая сторона отличается широким проникновением новых приёмов, получивших распространение в музыкальной культуре XX века. Эти закономерности сказываются в ладовых структурах, когда композиторы используют диатонические лады для создания тем ярко выраженного народного характера, например, в партии Севиль из одноимённой оперы Ф. Амирова. Однако в его сочинениях встречается и мелодика, состоящая из кратких интонационных попевок. В частности, основу всей драматургии камерной симфонии «Низами» Ф. Амирова составляет мотив, являющийся её символом-тезисом. Мелодические трансформации этой лейттемы опираются на принцип проникновения родственных интонаций во все тематические образования. Композитор широко использует полифонические приёмы развития, но эти приёмы классиче-

ского многоголосного развития не приводят к исчезновению национальной специфики. Она проявляется в интонационно-ладовой стороне мелодий, в кварто-квинтовых гармонических созвучиях, в вариантно-вариационном методе преобразования и т. д. Всё это сочетается с применением наряду с натуральными альтерированных ладов и хроматических украшений.

Композиторы широко пользуются приёмами смешения ладовых элементов. Взаимопроникновение ладовых признаков приводит не к исчезновению диатонической подоосновы, а к новым ладовым образованиям, как у К. Караева, Д. Гаджиева, А. Меликова. В сериях прослеживается синтезирование двух компонентов — линейного и гармонического, то есть в открытой или завуалированной форме проходит та или иная гармония. В то же время в них выявляется мелодическое начало, реализующееся в закруглённых попевках, как правило, регистрово расщеплённых. В построении двух серий Пятой симфонии Д. Гаджиева обнаруживается наличие типичных для ашыгской музыки интервалов секунды, кварты и квинты. Расположенные в порядке следования тонов, они являются двумя тетраходами и напоминают принцип строения лада сегях. Во второй серии главной интонацией является тритон (лейттезис Симфонии). Две серии объединяет хроматический оборот, образуемый рядом звуков в первой и второй сериях и наличие группы звуков мажорных трезвучий, обрисовывающих тоники As, Des, F dur. Серии проходят в разных модификациях в мелодическом движении. Д. Гаджиев выделяет характерные обороты, мотивы и, получая их модификации с помощью ракохода, инверсии и т. д., развивает путём мотивно-вариантного преобразования.

Взяв на вооружение серийность, композиторы на первый план выдвигают принцип ассоциативности и жанровой семантики. Однако они не перестают быть самими собой и причину подобной стилистической характерности нужно искать в глубинных принципах мелодизма. Речь идёт, по существу, о развитии мелостилевых особенностей, утвердившихся в музыке

У. Гаджибейли. Категория национального как бы трансформируется, в ней меняются приоритеты — теперь важную роль играет не только мелодическая семантика, но и ритмическая, тембровая, фактурная, и их рассредоточение в музыкальном пространстве. Именно это имела в виду Е. Ручьевская, отмечая, что «для музыки XX века характерно громадное расширение структурных рамок тематизма. В орбиту тематизма на равных основаниях с мелодией вовлекаются и приобретают тематическую функцию тембр, ритм, сонорность...» [5. С. 134].

То, что было единой мелодией, распадается на составные части. И если начальным этапом данного процесса было «расчленение», то последующий этап — развитие слагаемых мелодии. Какая же часть мелодии становится наиболее значительной для композиторов, что они его выбирают и разрабатывают? Даже их визуальный осмотр выявляет интонационные формулы-тетрахорды, каденционные обороты ладов, которые меняют свою «краску», становятся более динамичными. В основе такого мелостилевого синтеза лежит мотивно-интонационная работа, основанная на единстве источника (серия) и его трансформации. Этот же принцип является основополагающим для мугама-дастгах, как и опора на микромотивное мышление, также восходящее к принципам мугамного развития. Главным является «перерождение» попевочности мугамного мелодизма в серийный линейно-конструктивный тип мышления. Устойчивая система знаков мелодического мышления азербайджанских композиторов — попевочное строение мелодий, мотивная комбинаторика, вариантность мотивов, соприкасаются с серийностью и являются тем самым уровнем, на котором осуществляется синтезирование. Новым в таком синтезе является «неожиданность» трактовки этих попевок, их линейность, возникающая в сочленении разноладовых попевок, приводящих к растворению национально-характерных интонационных черт. В сериях обращает на себя внимание такое важное для азербайджанской традиционной музыки явление, как вариантное сце-

пление попевок, близких по структуре к фольклорным прототипам. К. Караев, Д. Гаджиев, Х. Мирзазаде, А. Ализаде, А. Меликов, Ф. Ализаде, Р. Гасанова избегают прямолинейности в последованиях, но допускают толкование их как опевающих или секвенцирующих фигур. Вследствие такого «размещения» в музыкальном пространстве возникают несвойственные азербайджанской интонационности обороты. Однако если их выписать в традиционном виде, то становится очевидным, что это стабилизированные мелодические, как правило, кадансовые формулы. Такое их переосмысление можно считать «многоступенчатым отражением прообраза» (Е. Ручьевская), когда традиционные мелодические формулы озвучиваются композитором сквозь призму современного музыкального стиля.

В процессе развёртывания мелодики сочинений многих композиторов наблюдается процесс сочетания различных ладовых сфер, ладовой переменности, что является одним из типичных явлений европейской музыки XX века. Однако многообразные приёмы ладовых модификаций свойственны и азербайджанской традиционной музыке. В данном случае синтез углубляет и расширяет выразительные и формообразующие свойства ладов, вносит изменения во внутрикомпозиционное взаимодействие музыкальной формы. Благодаря модуляционным процессам, расширению ладового строя усложняется целостная драматургия образно-мелодической структуры сочинений. Например, азербайджанские лады в музыке балетов «Семь красавиц» и «Тропую грома» К. Караева, «Тысяча и одна ночь» Ф. Амирова, «Бабек» А. Ализаде выступают как важный составной элемент мелодического формообразования, обуславливают мобильность, динамичность развёртывания музыки. Ладовый контраст и ладовое варьирование, совмещённое с фактором мотивно-тематического развёртывания, определяет особенности мелодической драматургии балетов. Будучи одним из средств вариационного принципа развития, ладовое варьирование в азербайджанской му-

зыка отличается специфическими чертами. Как правило, оно является методом внутреннего преобразования мелодии. При повышении или понижении той или иной ступени лада внешняя сторона мелодии не претерпевает больших изменений, но общий колорит звучания мелодии значительно трансформируется. В мелодике балетов или симфоний К. Караева, С. Гаджибекова, Ф. Амирова, А. Ализаде наблюдается высокая степень сопряжённости отдельных тонов и интонационных звеньев. Это качество достигается интенсивностью линейных импульсов и благодаря этому мелодическое развёртывание приобретает особую пластичность. Непрерывность мелодического развёртывания приводит к варьированию масштабов интонационно сходных фраз, к «цепляемости» попевок, мелодической обновляемости. Данные особенности мелодического развития создают многообразные взаимоотношения между ладом и формой, выражающиеся в функциональной зависимости от кадансовых оборотов. Возникает соподчинённость предложений как с мотивно-тематическими элементами, так и без них. Однако ладо-модуляционные и мотивно-тематические принципы развития в мелодике произведений разных жанров азербайджанских композиторов носят более гибкий характер в силу того, что они создают не «мугамную мелодику», а синтезированную и тяготеют к методам свободного, независимого мелодического движения. Это открывает новые возможности во взаимоотношении ладового и тематического процессов, кристаллизует мелодику сочинений, влияет на мелоинтонационную драматургию.

Монодический тематизм, ставший основой композиторского творчества, влияет на процессуальную сторону музыкальной формы и вырастает до уровня симфонического мышления. В симфониях № 1 К. Караева и С. Гаджибекова, симфонии «Низами» Ф. Амирова, Четвёртой симфонии Д. Гаджиева обнаруживается преобладающая роль вариантного преобразования исходного первоисточка в процессе развития. Это определяет непрерывность развития

и становится одним из средств симфонизации первичного материала, связанного с мугамной монодией. В симфонии «Низами» Ф. Амирова вариантность развёртывания тематизма позволяет выявить непрерывный процесс раскрытия единого образа через «саморазвитие» за счёт внутренних ресурсов. Симфонизация мелодий предопределяет успешное решение проблем формообразования и структуры сочинений. При этом во многих симфониях наблюдается значительная роль полифонических принципов развития. Часто, обращаясь к формам полифонической музыки (например, fuga в Первой симфонии и пассакалья во Второй симфонии К. Караева и Четвёртой симфонии Д. Гаджиева), композиторы синтезируют общеевропейские принципы полифонии, идущие от И. С. Баха, с типичной для народного инструментализма техникой педалей, остинатных фигур, сочетанием контрастных мелодических линий. Драматургически обусловленные полифонические приёмы, насыщенные яркими мелодическими и полимелодическими комбинациями, зачастую приходятся на моменты формы, утверждающие центральную идею. Связь с музыкой И. С. Баха и мугамного тематизма в мелодике ряда симфоний К. Караева, Д. Гаджиева обусловлена наличием общих черт, свойственных музыке великого немецкого композитора и азербайджанских композиторов: свободой развития мелодий, нерегулярностью ритмического движения, отсутствием чётких мотивно-метрических граней, создающих эффект бесконечной мелодии.

Таким образом, в симфониях типологические особенности национальной мелодики наблюдаются на уровне строения музыкальной речи, процесса формообразования и образного содержания. При этом в симфонических сочинениях очень широко преломлены жанровые свойства национально-характерного материала: от интонирования, воссоздания и обогащения первоначального облика монодии до соединения в симфонической мелодии разных жанровых черт и принципов мелодического формообразования.

Однако мелодика балетов, симфоний связана и с другими жанровыми ветвями традиционной музыки. Каждая из них представлена как в относительно близком к первоисточнику варианте, так и опосредованном виде.

Начиная с 80-х годов прошлого столетия азербайджанские композиторы словно стремились освободиться от границ традиционной мелодичности, но всё в конечном итоге шло оттуда — сонорика, глиссандирование, алеаторическая вариантность интервалов. По сути, мелодический пласт сочинений «спасал» от банального звукоизложения и делал их «звукосмысленными» (Б. Асафьев). Возникает ощущение, что ладовые и конструктивные основы традиционной музыки теряют прежнее значение. Однако анализ сочинений указывает на то, что они присутствуют в виде откристиализовавшихся мелодических формул. Их наличие свидетельствует об удивительном феномене композиторской «интуитивной памяти», сохраняющей традиционное и показывающей возможные поиски нового материала.

Процесс эволюции азербайджанского композиторского мелодического стиля свидетельствует о том, что традиционные мелодические средства могут жить полнокровной жизнью. Новое основывается на предпосылках, коренящихся в творческой натуре художника. Ощущая изменения в интонационном поле, композитор в то же время слышит новое в музыкальной повседневности. Именно это специфическое слышание порождает новое в его мелодике, а так как интонационные соотношения внутри мелодии бесконечны, то и пути обновления мелодики тоже бесчисленны.

Таким образом, мелодии, синтезирующие черты различных стилей, концентрируют в себе богатое мелодическое содержание и возникают на стыке общих признаков разных явлений. В ряде синтезированных мелодий нет свойственной другим мелодиям яркости национального колорита, в них сильно влияние инонациональной стихии. Главное, что позволяет их ощущать как мелодии азербайджанских композиторов, — это единый метод

разработки материала, опирающийся на каноны народной музыки и изначально заложенный в том или ином жанре, форме, и умелая их трансформация. Композиторы смешивают элементы разных стилей, культур, техник письма. Во второй половине XX века резко возрастает фактор «межкультурного взаимодействия», что приводит к изменениям в системе музыкального мышления, в том числе в мелодике. Воссоздание «чужих» элементов, их синтез с собственной стилевой системой становится типичной чертой художника прошлого столетия. Приметы нового типа всегда связаны с особенностями художественной психологии композиторов. Именно они влияют на формирование образного мира сочинения и определяют выбор средств музыкальной выразительности, приводят к существованию в рамках одного сочинения различных стилевых пластов. Наряду с приёмом стилизации музыки другой национальной культуры (Албанская рапсодия, балет «Тропую грома», сюита «Вьетнам» К. Караева, Концерт на арабские темы для фортепиано с оркестром Ф. Амирова и Э. Назировой, сюита «Индийские зарисовки» С. Гаджибекова и т. д.) здесь господствует принцип воссоздания типизированных черт романтической музыки как воплощения глубокого лирического начала: приподнято-лирический тип мелодики, сотканной из опеваний устоев, секвентное развитие, создание преувеличенной эмоциональности. Интересно, что в музыке ряда композиторов словно существует противопоставление разных типов мелодий, тогда как у других граница перехода из одного стилевого ориентира в другой носит не столь явный характер. Например, в музыке И. Гаджибекова существует традиционная мелодия, явно опирающаяся на азербайджанское музыкальное мышление, и неоклассицистская — «европейская» мелодика. Хотя последняя является органичной для его стиля и он глубоко вживается в данный стилевой ориентир, слушательским сознанием отчётливо фиксируется наличие двух различных мелодических систем. Происходит обогащение творческого метода композитора на основе их

органического синтеза, взаимодействия разных интонационных пластов в рамках одного стиля.

Мелостилевой синтез осуществляется благодаря уникальным в своём роде свойствам народной музыки, их изначальной близости типичным признакам современного художественного мышления. Поэтому так органично происходит процесс мелодического синтезирования разных стилевых систем. В связи с этим видоизменяется мелостилевой облик музыки азербайджанских композиторов, проявляющийся только в комплексе синтезированных элементов.

В этих мелодиях можно выделить два уровня:

— на первом явно прослеживается примета той или иной эпохи, техники и т. д.;

— на втором уровне обязательно наличие в мелодике узнаваемых элементов, связанных с народным музыкальным мышлением, но уже вжившихся в стиль композиторов и превратившихся в стилистические черты.

В целом их можно классифицировать следующим образом:

а) мелодии, преломляющие в своей структуре и строе образности жанрово-стилевые разновидности азербайджанской традиционной музыки. В них наблюдается свободное преломление народного материала, его ладовые попевки и каденции, традиционные ритмоформулы, принципы вариантного развития, опевания, секвенцирования и синтаксиса, эпический тип интонирования, длительное внетрихическое изложение по типу тезис-период, укрупнение орнаментальных ударов до уровня попевок, использование целенаправленного тяготения к тонике в качестве двигателя;

б) образцы, в которых художественные задачи предполагали претворение инонациональной интонационности и техники письма. Это вокальные и инструментальные мелодии, строящиеся на использовании принципа изложения с учётом стилового контекста. В них сохраняются типы опеваний и секвенцирования, свойственные народной музыке, распевно-лирический тип, использование попевочного

принципа, комбинаторика малых интонационных звеньев, национальных ритмоинтонаций, каденционных формул, иллюзия внетрихического распева.

Таким образом, традиционный азербайджанской мелос превращается в важный стилевой пласт мышления композиторов, которые используют национальные жанрово-интонационные истоки, включая их в современную основу, то есть сохраняют те элементы, которые восходят в своей семантике к традиционным и в то же время ассоциируются со складом музыки XX века. Именно из сближения этих начал, их контрастного противопоставления рождается органический мелостилевой синтез в музыке азербайджанских композиторов.

Примечание

- ¹ Фамилию У. Гаджибейли в советский период истории было принято писать в «русифицированном варианте» — Гаджибеков. Поэтому его работа «Основы азербайджанской народной музыки» в 1985 году была издана как труд У. Гаджибекова [См. 1]. Также обозначена фамилия классика азербайджанской музыки в статье И. Абезгауз [5]. После 2008 года, когда Бакинская музыкальная академия (в прошлом Азербайджанская государственная консерватория имени Узеира Гаджибекова) была переименована в Бакинскую музыкальную академию имени Узеира Гаджибейли, во всех источниках эта фамилия значится как Гаджибейли.
- ² Написание слова «ашуг» через букву «ы» стало общеупотребительным в отечественном музыковедении после того, как в 1988 году в Баку был опубликован труд Т. А. Мамедова «Традиционные напевы азербайджанских ашыгов». По мнению ученого, это больше соответствует орфографии и лексике азербайджанского языка.

Список литературы

References

1. *Абезгауз И. В.* Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова: О художественных открытиях композитора. — М.: Сов. композитор, 1987. — 229 с. [*Abezgauz I. V.* Опера «Kerogly» Uzeira Gadzhibekova: O khudozhestvennykh otkrytiiakh kompozitora. — M.: Sov. kompozitor, 1987. — 229 s.].
2. *Гаджибеков У. А.* Основы азербайджанской народной музыки. — Баку: Язычы, 1985. — 146 с. [*Gadzhibekov U. A.* Osnovy azerbaidzhanskoi narodnoi muzyki. — Baku: Iazychy, 1985. — 146 s.].
3. *Грица С. И.* Диалектика музыкально-словесного единства в песенном эпосе // Музыка эпоса: Статьи и материалы / сост.-ред. И. И. Земцовский. — Йошкар-Ола: СК РСФСР, 1989. — С. 28–34 [*Gritsa S. I.* Dialektika muzykal'no-slovesnogo edinstva v pesennom epose // Muzyka eposa: Stat'i i materialy / sost.-red. I. I. Zemtsovskii. — Ioshkar-Ola: SK RSFSR, 1989. — S. 28–34].
4. *Мамедов Т. А.* Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. — Баку: Ишыг, 1988. — 352 с. [*Mamedov T. A.* Traditsionnye napevy azerbaidzhanskikh ashygov. — Baku: Ishyg, 1988. — 352 s.].
5. *Ручьевская Е. А.* Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — 160 с. [*Ruch'evskaia E. A.* Funktsii muzykal'noi temu. — L.: Muzyka, 1977. — 160 s.].
6. *Эльдарова Э. М.* Искусство ашыгов Азербайджана. — Баку: Ишыг, 1984. — 120 с. [*El'darova E. M.* Iskusstvo ashygov Azerbaidzhana. — Baku: Ishyg, 1984. — 120 s.].