

Лала ГУСЕЙНЛИ
Бакинская Академия Хореографии
Старший преподаватель
Адресс: Р. Бейбутова 75
Email: l.d.hadjieva@gmail.com

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА АКШИНА АЛИЗАДЕ В БАЛЕТЕ «ВАЛЬС НАДЕЖДЫ»

***Резюме:** В статье рассматриваются особенности музыкального языка в балете Акшина Ализаде «Вальс надежды», а также анализируется взаимосвязь драматургии балета и музыкального языка. Подчеркивается преобладание в музыкальной ткани лирических, экспрессивных элементов. Лирические сцены отличаются общностью драматургии и музыкального языка.*

***Ключевые слова:** Акшин Ализаде, балет, музыка, мелодика, мотив, лад*

Балет «Вальс надежды» был поставлен на сцене Азербайджанского академического театра им. М.Ф.Ахундова в 2008 году. Сам композитор сообщал: «Это мой третий балет. Первый многоактный балет «Бабек» был поставлен в 1986 году. Второй – «Путешествие на Кавказ», рассказывающий о приезде сюда Александра Дюма и встрече его с Натаван, в 2002 году. И вот, наконец, третий балет, как еще одно напоминание о вечном – о любви, о том, что в нашей жизни были такие люди как Зейналабдин Тагиев» [1]. Балетмейстером спектакля «Вальс надежды» является известный албанский хореограф Пеллумб Агаллияй. В основе либретто, составленным самим композитором, лежит история любви двух молодых людей – Эльмурада и Сельминаз. Действие происходит в Баку в начале XX века в сложной общественно-политической обстановке. Несмотря на все препятствия и разлуку влюбленные сумели сохранить свою любовь, не теряя надежду и продолжая верить в светлое будущее. В балете показан образ азербайджанского мецената Гаджи Зейналабдина Тагиева, который оказал поддержку влюбленной паре.

Драматургическая линия в балете «Вальс надежды» выдержана в одном эмоциональном ключе, через отражение внутреннего мира человека, воплощение символических образов Надежды, Любви вырисовывается гуманистическая значимость произведения. Яркая красочность музыки, связь с народным танцем, его четкой и своеобразной ритмической природой относятся к числу лучших качеств балетной партитуры. Мелодика балета пронизана интонациями и попевками азербайджанского фольклора, оркестровые тембры словно воспроизводят звучание народных инструментов. В то же время, в балете большую роль играют ритмы вальса, который становится символом современной жизни столицы.

Лирическая линия балета в своем развитии проходит несколько этапов: от

первой сцены «Qədim şəhər» к последующим номерам «Məhəbbət», «Səlminazvə Elmurad». В основе первого дуэта главных героев «Qədim şəhər» лежит выразительная мелодика, эмоционально напряженная, насыщенная декламационными элементами, гибкими ритмическими узорами. Она разворачивается неторопливо в партии тенора в сопровождении аккордовой пульсации и выдержанной линии баса.

Пример №1

1. Qədim şəhər

Andante rubato

rit. 1 A tempo p dolce

Яркости и эффектности оркестрового звучания здесь противопоставлена строгость фактуры, все элементы музыкальной выразительности подчиняются изложению ведущего голоса. Введение в балетную партитуру вокально-речевой интонации сообщает музыке особой образно-эмоциональный смысл, наделяя ее удивительной задумчивостью и искренностью высказывания.

Развитие строится на чередовании двух тематических блоков по типу двухчастной куплетной формы: A B A₁ B₁. Мелодия первого раздела начинается с вершины-источника и плавно ниспадает вниз к тонической опоре. Поступенное движение в рамках этой темы создает впечатление не только плавности, но и плотности мелодического рисунка, ощущение заполненности звукового пространства. Драматургия мотивного развития обуславливает внутреннюю цельность и непрерывность мелодической линии, сочетающей волны нарастаний и спадов интонации. Свежесть и чистота диатонического минорного звукоряда в отдельных случаях обостряется хроматизмами. В целом в теме выстраивается звукоряд лада Шур с тоникой «f», с выделением трех его опорных

тонов – квинты, кварты и верхнего вводного тона тоники.

Показательно постепенное завоевание мелодической широты и нарастание напряжения с каждой новой фазой развертывания. Первая двухтактная фраза открывается опеванием квинты с последующей подменной функцией опеваемого и опевающего тонов, в результате которой звук «с» подчиняется процессу утверждения кварты «b», последняя же распадается к верхнему вводному тону тоники «g». Вторая двухтактная фраза представляет собой новый ритмический вариант первого мотива. Далее мелодия дробится на одноктакты, замыкаясь в узких рамках малой терции («f-as»). В следующем четырехтактном построении совершен активный подъем к начальному звуковысотному уровню и дано видоизмененное повторение первого мотива. Здесь обратим внимание на ряд существенных деталей. Во-первых, четырехтактное построение воспринимается почти слитно благодаря непрерывности интонационного движения и такому варьированию темы, которое затушевывает расчлененность фразы. Во-вторых, в последующем нарастании «вершина-источник» мелодии является той целью, к которой она стремится, потому кульминационные интонации темы непосредственно переходят в репризу зерна. Иначе говоря, имеет место естественное наложение окончания мелодического подъема на начало репризы.

Вторая часть выполняет функцию своеобразного припева к основной теме номера (цифра 2). Общее просветление колорита связано с освоением мажорного тетракорда «с-f», в рамках которого излагается плавная мелодия. Ее народно-песенные истоки легко обнаруживаются не только в интонационном строе, но и в использовании принципа вариантно-попевочного развития. Переливчатая игра красок создается благодаря варьированию кратких нисходящих попевок, а также ладовой вариантности аккордового аккомпанемента (переменный мажоро-минор).

Пример №2

The image shows a musical score for Example No. 2. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of chords. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line with a long note and the piano accompaniment with a tremolo effect. Tempo markings include 'rit.' (ritardando) and 'A tempo'.

Напряженность лирической эмоции с особой силой раскрылась в репризе первой темы, в которой произошел открытый «прорыв» чувства и преобразование начального мотива в более устремленное вариантное развертывание с выделением нового опорного тона – верхней медианты тоники (цифра 4). Развитие музыкальной мысли осуществляется на основе цепляемости интонаций, каждое новое звено сохраняет какую-то частицу предыдущего. Эти детали цементируют всю музыкальную ткань, создавая прочное единство целого. Неожиданную многозначительность приобретает аккордовое тремоло, преры-

вающее мелодию второй части, а также щемящая интонация малой секунды, завершающая сцену.

Линия любви главных героев балета широко развита в сцене «Мəһəббət».

Пример №3

7. Мəһəббət Пример №3

Вся эта большая сцена, состоящая из нескольких разделов, подчинена единому музыкальному развитию. Здесь сочетаются несколько тематических комплексов, каждый последующий раздел напряженнее предыдущего, каждая новая тема отличается большей динамичностью. В целом образуется контрастно-составная структура: А В С А₁DB.

Нежно, ласково и вместе с тем грустно звучит мелодия первого раздела. Простота мелодии, неторопливость движения, прозрачность фактурного изложения отличают ее облик. Мелодия движется в восходящем направлении по звукам минорного тетра хорда, располагаясь в рамках квинтового диапазона «cis–gis». «Гамма в умеренном темпе, – пишет В.Цуккерман, – всегда обладает задатками певучести, так как принцип ее построения – это принцип ближайших звуков, легче всего способных соединиться в одно линейно-ладовое целое, то есть мелодический принцип» [2, с. 21]. Интонационный рисунок обнажает тетра хорд лада Шур с тоникой «fis», которая выделена опеванием близлежащих ступеней.

С пятого такта гаммаобразная мелодия превращается в своеобразное остинато, которое поручено средним голосам музыкальной ткани. Гаммаобразное сопровождение подчиняется в данном случае задачам лирической выразительности. Смысл его заключается в насыщении ткани максимальным количеством лирических элементов, углубляющих экспрессию музыкального образа. Ответное предложение строится по принципу опевания, типовая формула которого образует каркас окружения устоя «gis» соседними тонами. Причем на этапе

завершения верхний вводный тон сам приобретает подчиненную функцию и разрешается вниз в тонический устой «fis». Как и в первой сцене героев в конце первого раздела появляется нисходящая малосекундовая интонация («cis–с»). Эта хроматическая последовательность звуков пронизывает сцены Эльмурада и Сельминаз, тесно связывая их лирические дуэты и свидетельства о целенаправленности развития музыкальной драматургии.

Легкость, подвижность второй темы выражена простым гаммообразным движением мелодической линии в пределах октавного диапазона (цифра 1). Восхождение уравнивается последующим ниспаданием интонационной волны, гибкость ритмического рисунка сочетается с постепенным превышением достигнутого высотного уровня. И здесь композитор придерживается строгой экономии выразительных средств, ограничившись в сопровождении одним удержанным звуком в басу. Два этапа нисхождения завершаются знакомой полутоновой интонацией, выделенной во второй раз фигурой трели на звуке «h».

Мотив первого раздела начинает третий этап развития в рассматриваемой сцене, однако мелодия прерывается хроматической секундой «печали». С цифры 2 вступает новая мелодия, которая прорастает из малосекундовой интонации и в своем развитии достигает предельно высокого регистра – звука «h» третьей октавы. Композитор стремится сохранить степень эмоционального волнения, расширяя фазу кульминации, превращая ее из одной «точки» напряжения в целую область. Выразительность такого эмоционального *crescendo* основана на длительном пребывании на одном уровне внутренней экспрессии, позволяющим достичь особой глубины и проникновенности высказывания.

После варьированного повтора первого раздела звучит самый обширный фрагмент сцены, построенный на развитии малосекундового тематического комплекса. Певучая, импровизационного склада мелодия наполнена чувством возвышенной любви главных героев балета. Непрерывность звучащего интонационного потока усилена варьированными повторами отдельных мотивов, их нисходящим секвентным перемещением. Характерные общие черты этих мотивов проявляют себя в метро-ритме, в ладоинтонационных очертаниях. Напряженность звучания усиливает ладовое своеобразие мелодии – отклонение в сферу Забул-Сегях, а именно раздел Мухалиф с типической альтерацией двух ступеней. Имею в виду понижение VII ступени и повышение VIII ступени, что приводит к появлению интонации увеличенной секунды. В своем интонационном движении мелодия опирается на квинту основного тона – звук «h», который становится обогащенным и более «содержательным», вступая в ладофункциональное взаимодействие с окружающими звуками. Первоначально квинтовый тон опеваётся в рамках верхней кварты с характерным подчеркиванием интонации увеличенной секунды. Далее обычный тип опевания становится более напряженным: осваивается пространство нижней кварты и используется принцип секвенцирования кратких нисходящих терцовых ячеек. Этот простой мотив, служащий зерном дальнейшего развития, создает впечатление трепетного порыва светлого чувства героев.

В рассматриваемом разделе зазвучала экспрессивно-лирическая «бесконечная» мелодия мугамного типа, возникшая на основе непрерывно обновляемого развертывания певучих мотивов. Обогащенная тонкими интонационными штрихами она как бы вырастает здесь до патетически приподнятого лирического высказывания. Рост эмоциональной экспрессии словно изнутри взламывает границы построения и приводит к свободному развертыванию музыкальной мысли. Разворот протяженной мелодической линии и своеобразная драматургия регистров, плавность смен и переходов обусловлена отражением композиционных закономерностей мугамного развития. Речь идет о начале музыкального построения с вершины-источника, постепенном освоении верхнего звукового пространства, затем последовательном спуске к тонической опоре и вновь возвращении к исходному уровню. Таким образом, создается богатый сплав разных оттенков лирической выразительности.

С цифры 7 звучит тематический материал второго раздела сцены. В небольшой коде, которая строится на постепенном затухании звучности, выделена малосекундовая лейтинтонация печали. Она повторяется несколько раз на мягком остигнатоном колыхании сопровождающих голосов музыкальной ткани и гармонической педали на тоническом трезвучии *cis-moll* в басу.

Сцена «*Səlminazvə Elmurad*» – это концертный вальс, полный изящества и светлого чувства. Вальсовое движение в сочетании с мерностью аккомпанирующего фона выступает здесь как средство воплощения лирического содержания, а через жанр осуществляется его конкретизация. Вальс передает тончайшие оттенки лирического настроения, трепетность, восторженность, жажду счастья и порыв чувства. Характерно плавное кружение с неизменным возвращением первоначального образа, на этот раз радостного и безмятежного:

Пример №4

11. Səlminaz və Elmurad

Allegro moderato ♩ = 52

Короткое вступление подготавливает звучание основной темы – прихотливой поэтичной мелодии в тональности *cismoll*. Мерность общего движения оттенена непринужденностью применения разнообразных ритмически упругих оборотов. Мелодия спокойна и напевна и плавно развивается, несмотря на скачки. Она

прорастает из секундовой интонации «cis–dis»), а затем, словно вырываясь на простор, насыщается размашистыми интервальными шагами. Утонченные хроматические изгибы мелодической линии сочетаются с прозрачной гармонизацией. Важным фактором, определяющим логику движения в этом номере, является трехдольный ритм с причудливым разнообразием акцентов.

Вальс построен на развитии тематического комплекса одной темы: А А В А. С цифры 7 звучит вступление, его сменяет с цифры 8 небольшой эпизод, подготавливающий наступление репризы основной темы. В музыке слышатся взволнованные интонации вопроса, сомнение, недосказанность. Неожиданное появление двух секунд, ниспадающих на квинту, сменяет хроматический взлет мелодической линии в октавном диапазоне. Реприза основной темы (цифра 10) – новый окрыленный порыв к счастью. В целом вальс отличается стройностью формы и классической уравновешенностью различных элементов музыкального языка.

В заключении статьи подчеркнем, воплощение лирических образов в каждом балете азербайджанских композиторов принимало индивидуальность в зависимости от эпохи, стиля композитора, содержания и драматургии балетов.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Балет «Вальс надежды» - еще одно напоминание о вечном //Азертадж, 19.06.2008
URL:https://azertag.az/ru/xeber/BALET_VALS_NADEZHDY___ESHCHE_ODNO_NAPOMINANIE_O_VECHNOM-687048
2. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971, 244 с.

Lalə HÜSEYNLİ

Bakı Xoreoqrafiya Akademiyasının
baş müəllimi

AKŞİN ƏLİZADƏNİN “ÜMİD VALSI” BALETİNDƏKİ MUSİQİ DİLİNİN BƏZİ XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə: Məqalədə Akşin Əlizadənin "Ümid Valsı" baletinin lirik musiqi dilinin xüsusiyyətləri nəzərdən keçirilir. Məqalədə balet dramı ilə musiqili dil arasında qarşılıqlı əlaqələr təhlil edilir. Musiqi toxumasının lirik, ekspressiv ifadəli elementlərə həsr edilməsi vurğulanır. Lirik səhnələr dramaturgiya və musiqi dilinin bağlılığı ilə fərqlənir.

Açar sözlər: Akşin Əlizadə, balet, musiqi, melodika, motiv, məqam

Lala HUSEYNLİ

Baku Choreography Academy
Senior Lecturer

SOME FEATURES OF THE MUSICAL LANGUAGE IN AKSHIN ALIZADEH'S BALLET "THE WALTZ OF HOPE"

Summary: *In the article, the features of the musical language of lyrics in the Akshin Alizade's ballet «Waltz of Hope" are considered. Alongside with this, it analyzes the interrelations between the drama of the ballet and the musical language. The commitment of musical fabrics by lyrical and expressive elements is highlighted. Lyrical scenes are distinguished by both the commonness of drama and musical language.*

Key words: *Akshin Alizade, ballet, music, melodic, motive, mode*

Rəyçilər: professor Tamilla Kəngərli
professor Ülviyyə Hacıbəyova