

Улькяр АЛИЕВА
 Доктор искусствоведения,
 профессор АНК
 Баку, ул. Алескер Алиев 7
 E-mail: ula-music@rambler.ru

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ СИМФОНИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ «СКАЗКА» АРИФА МЕЛИКОВА

Резюме: В статье представлен анализ симфонической картины «Сказка» выдающегося азербайджанского композитора Арифа Меликова. Основной акцент исследования был сделан на раскрытии тематической организации произведения, которая послужила основой для лейтмотивной системы балета «Легенда о любви» композитора.

Ключевые слова: Ариф Меликов, симфоническая поэма, музыкальная композиция, музыкальный тематизм

Симфоническое творчество выдающегося деятеля современной музыкальной культуры Азербайджана – Арифа Меликова отмечено самобытным претворением традиций классиков азербайджанской музыки (У.Гаджибейли, М.Магомаева, А.Зейналлы, Ниязи, К.Карасева, Ф.Амирова), многообразием содержания и художественным совершенством. Его симфонические произведения обладают широкомасштабным, интересным композиционным строем, мелодической щедростью и эмоциональной непосредственностью при строгой логичности в разработке музыкального образа, оркестровым полнозвучием при разностороннем выявлении тембровых оттенков. Еще будучи студентом Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибейли композитор написал свое первое симфоническое произведение – поэму «Сказка». Это было несомненным показателем незаурядного таланта, с одной стороны, и рано проявившегося интереса к большим идейно-художественным концепциям, с другой.

В «Сказке» господствует принцип художественного обобщения – сопоставление разнохарактерных, довольно самостоятельных эпизодов, скрепленных неоднократным проведением первой темы вступления (Изолированность разделов подчеркнута фактурными и темповыми различиями: первый раздел вступления – *Andante*, второй раздел вступления – *Allegro*, главная партия – *Moderato (Marciale)*, побочная партия – *Tempo I (Andante)*, разработка – *Allegro*, реприза – *Andante*, кода – *Meno mosso*). Музыка данного лейтмотива симфонической поэмы богата программной «информацией». Во-первых, ее ладовая основа – азербайджанский лад хумаюн – определяет общий восточный характер произведения. Во-вторых, в общем плане данный лейтмотив можно охарактеризовать «темой повествования», «темой от автора», непосредственно вводящий в мир сказочных образов (*пример 1*). Это придает художественной концепции поэмы А.Меликова эпический характер.

Пример 1



Последующее развитие музыкального материала, свободные переходы данного тематизма от одной оркестровой группы к другой, то противопоставляя их, то объединяя – по-

добно разматываемому «клубку» повествования – сообщают мелодии широту, особую пространственную многомерность. При этом тема на протяжении всего произведения не сливается с той или иной музыкальной картиной, сохраняет свой индивидуальный облик, словно напоминая слушателю, что все происходящие события – рассказ, фантазия одного лица.

Следует отметить, что форма для А.Меликова – это не замкнутое пространство, не движение по кругу, а развитие мысли, музыкально выраженная идея. Оригинальное композиционное решение симфонической поэмы опирается на тип «моделирующей драматургии»: композитор переосмысливает традиционную форму сонатного аллегро, подчиняя структуру произведения его программному замыслу. В результате возникает своеобразная композиционная структура, метко охарактеризованная Б.Асафьевым: «когда музыкальная мысль создаст форму» [1, с. 34]. Результатом подобного творческого переосмысления формы можно считать сквозное развитие образов поэмы, каждый из которых является как внутренне завершённым, самостоятельным разделом, так и очередным «звеном» в целостной драматургии произведения.

Данная тенденция ярко проявляется в структуре вступления произведения, в частности в его разделении на две составляющие. Сам по себе прием не нов, но необычно его воплощение: в образно-эмоциональном плане второе вступление, «обрисовывающее» силы контрсквозного действия (силы зла) противопоставляется тематическому материалу главной и побочной партий, воплощающих силы «сквозного» действия (силы добра).

Практически весь музыкальный материал второго вступления проходит на фоне зловещих шорохов – стремительного потока беспокойно-суетливых пассажей шестнадцатых, отмеченного постепенным нагнетанием динамики. Контрастность образных сфер подчёркнута и сменой ладовой «окраски»: интонационно-тематического основа второго вступления – лад чаргах, который на протяжении всей поэмы становится ладовой характеристикой сил контрсквозного действия.

На редкость сдержанными и скупыми средствами (вся музыкальная ткань ясно разделяется на два отдельных «пласта») А.Меликов создает собирательный образ зла. Первый и основной элемент – «угловатые» интервальные ходы медных духовых (восходящий ход на малую терцию, сменяемый нисходящими секвенцируемыми ходами на чистую кварту). Второй элемент – резкое и властное вторжение сигнальных интонаций, сменяемое мрачными хроматизированными «поползновениями» (данная призывная попевка является своего рода «искаженным» вариантом призывной попевки из первого вступления – ход не на сексту, а на септиму).

Следует отметить, что для характеристики контрсквозных сил композитор использует ставшие уже хрестоматийными композиционные приемы: ладоинтонационная неустойчивость; вариантное развитие мелодических ячеек с характерными метроритмическими переборами за счет увеличения или уменьшения числа сегментных звеньев; резкие «перебросы» музыкального материала из верхнего регистра в низкий и наоборот; применение хроматических и тремолирующих элементов и т.п. Все это способствует созданию и установлению до крайности накаленной атмосферы, вызывает ассоциацию с неумолимой жестокостью.

Спад динамического звучания на *p* подготавливает возникновение первой темы главной партии *Moderato* (*Marciale*) – напевно выразительной мелодии на фоне типового «солирующего» аккомпанемента (нисходящие квартовые ходы). Предельная «скупость», строгость выразительных средств находятся как бы в обратно пропорциональном отношении к силе выражаемых ими чувств (обращает внимание стремление композитора максимально приблизить звучание фагота (*solo*) к естественной, богатой оттенками выразительности человеческого голосу; *пример 2*).

Пример 2

Moderato (Marciale)

Тематизм – сильная сторона музыки Ариффа Меликова. Композитор является мастером длительно развивающихся тематических образований. Они обрастают дополнительными, контрапунктирующими мотивами, и, не теряя образной цельности, «заполняют» разделы формы. Так, формально вторая тема главной партии представляет собой новую тему, но на слух она все же воспринимается как очередной этап непрерывного развертывания «бесконечной» мелодической линии первой темы главной партии (пример 3). Несмотря на индивидуальные особенности каждой темы (каждая из них самостоятельна, завершена по форме), они родственны и составляют общую протяженную линию мелодического прорастания, являя собой высокую ступень интонационного родства, чему способствует общая ладовая основа двух тем главной партии – лад шустер. Таким образом, из одной лирической темы непосредственно вырастает другая.

Пример 3

Тема побочной партии является одним из замечательных образцов меликовской лирики, раскрывающей целый мир возвышенно-поэтических чувств (пример 4). Изложение тематического материала в ладе хумаюн, подчёркивает образно-эмоциональное и интонационной родство основного лейтмотива поэмы и побочной партии, характеризующие силы сквозного действия. Простота песенной мелодии с ее плавными изгибами, выступающими в опевании каждого оборота и хрупко-застенчивым звучанием, способствует передаче разнообразного комплекса чувств – томление, печаль, светлая греза. Первое проведение поручено английскому рожку (solo), благодаря чему теплота и страстность звучания темы возрастают. И в то же время простые «покачивающиеся» гармонические фигурации скрипок наряду с «холодными» волнообразными «бликами» металлофона и фортепиано создают призрачный, феерический фон сопровождения, как бы подсказывая слушателю об условности волшебного мира, созданного фантазией композитора.

Пример 4.

Andante

В разработке с яркой изобразительностью композитор живописует драматический конфликт, картину борьбы и временную победу сил зла, сил контрсквозного действия. Исходя из образного содержания, разработка состоит из двух разделов. Первый раздел (*Allegro*) – это наступление сил контрсквозного действия. Вторжение основного мотива зла, наложенного на насыщенный фон (характерное поступательное движение шестнадцатых, где каждый звук подчеркнут выбивающими ударами малого барабана), вызывающие и словно «срывающиеся» выкрики труб, «гасимые» четко очерченными хроматическими ходами у кларнетов – все это еще сильнее сгущают колорит, словно замыкая пространство пути. Здесь особенно остро ощущается непреодолимость злого, враждебного начала, направленного на разрушение всех светлых надежд и устремлений.

Второй раздел разработки – *Piu mosso* (ц. 18) с яркой изобразительностью живописует картину борьбы. Затаенно и тревожно звучат у фагота, фортепиано и «низких» струнных устремленные вперед октавные «шаги», основанные на интонациях первой темы главной партии. На этом фоне начинается полифоническая разработка основных тематических образований произведения. Из начального оборота первой темы возникают призывные сигнальные интонации (у трубы), сменяемые решительными мелодическими ходами, «вырастающими» из интонаций побочной партии (валторны и струнные). Решительное проведение двух тем, обрисовывающих силы сквозного действия, наталкивается на противодействие основной «злой» попевки.

При всей музыкально-живописной «рельефности» батального эпизода, в ней на первый план выступают драматическая экспрессия, острота конфликтного развития основных тем. Первая кульминация *Meno mosso* (ц. 25), основанная на второй теме главной партии (проведение медными духовыми на фоне тремоло всего оркестра), сменяемая «злой» попевкой (у тромбонов и тубы) и хроматическими пассажами деревянных и «высоких» струнных, перенесена в конец репризы и в образно-эмоциональном плане совпадает с моментом окончательной «развязки» конфликта, временной победе контрсквозных сил. Внезапными резкими ударами всего оркестра заканчивается схватка. «Надломлено» звучит первая тема главной партии, порученная солирующему бас-кларнету. Ее интонационное переосмысление характеризует трагический образ героев, павших в неравном бою.

Развязка конфликта наступает в зеркальной репризе *Andante* (ц. 27), которая возвращает к образам борьбы, но в ином аспекте. Это утверждение гуманистической концепции произведения, поэтому в репризе отобраны только те тематические комплексы, которые ведут ее в ранг заключительного построения (основу тематического материала репризы составляют два лирических «центра» поэмы - тематизм главной и побочной партий).

В репризе данные лирические образы показаны более широко, развернуто, чем в экспозиции. На фоне мягкого колышущегося скрипичного аккомпанемента у английского рожка и альтов, возникает мелодия побочной партии. Ее сменяет вторая тема главной партии, порученная струнным. Развитие этой темы протекает на едином дыхании, в беспокойно устремленном ритме. Длительное и непрерывное нарастающее развитие приводит к предкульминационному мелодическому «слиянию» двух тем – «вплетение» в единую мелодическую линию оборотов, как из второй темы главной партии, так и из побочной партии (ц. 30).

Симфоническая поэма завершается кодой *Meno mosso* (ц. 32) – ликующим апофеозом, торжеством светлого идеала (Вторая, генеральная кульминация симфонической поэмы). В ее основе – трансформированная тема главной партии. Подобное гимническое преобразование лирических образов в финалах произведений, типичное для романтиков, также очень характерно и для творчества А.Меликова. Блеск оркестрового звучания, ослепительный «сноп» света, излучаемый в фанфарном проведении начального оборота второй темы главной партии, утверждение мажорной тоники сообщают заключительному построению симфонической поэмы характер триумфального праздничного великолепия, окончательно утверждая торжество сил сквозного действия.

Подытоживая вышесказанное, отметим, что анализ симфонической поэмы «Сказка» Арифа Меликова позволяет констатировать:

- уже первое симфоническое произведение А.Меликова отмечено ярким проявлением индивидуального стиля композитора в сфере оркестрового мышления. Ее отличительной чертой является темброво-фактурное и оркестрово-полифоническое развитие звукообразов в связи с программным замыслом. При этом следует отметить, что все эффекты оркестровой партитуры естественно вытекают из художественно-поэтического замысла, направлены на то, чтобы оттенить характерные черты того или иного музыкального образа;

- «монолитность» композиционной структуры произведения обусловлена ее лейтмотивной системой. Опираясь на принцип сквозного тематизма, композитор объединил несколькими общими «сквозными» темами разные, внутренне завершённые части произведения. При этом тематические образования несут в себе максимум информации, определяемые понятием «законченный художественный образ».

Библиография:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.

Ülkər Əliyeva

AMK-nın professoru,
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru

ARIF MƏLİKOVUN “NAĞİL” SİMFONİK POEMASININ KOMPOZİSİYA XÜSUSİYYƏTLƏRİ

Xülasə

Ü.S.Əliyevanın tədqiqat işi görkəmli Azərbaycan bəstəkarı Arif Məlikovun ən məşhur “Nağıl” simfonik poemasının hərtərəfli təhlilinə həsr olunmuşdur. Təqdim olunan tədqiqat işində xüsusi əksent əsərin tematik təşkilatının açılışına sərf edilərək, bəstəkarın “Məhəbbət əfsanəsi” balletin əsas leytmotiv sistemini təşkil edir.

Acar sözlər: Arif Məlikov, simfonik poema, musiqi kompozisiyası, musiqi tematizmi

Ulkar Aliyeva

Professor of ANC,
Doctor of Sciences on Art

COMPOSITIONAL FEATURES OF A «FAIRY-TALE» SYMPHONIC POEM BY ARIF MELIKOV

Summary

The object of the research is the complex analysis of a symphonic poem «Fairy-tale» written by famous Azerbaijan composer Arif Melikov. The special accent becomes a disclosing of the thematic organization of the work which have formed a basis for leitmotiv's system of his ballet «The Legend about Love».

Key words: Arif Melikov, symphonic poem, musical composition, musical theme