

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ СИМФОНИЯ НА РУБЕЖЕ 1960–1970-х ГОДОВ:
МАГИСТРАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ

L. Kazimova

AZERBAIJAN SYMPHONY ON THE BOUNDARY OF 1960–1970s:
MAIN TENDENCIES

Статья посвящена кризисной ситуации в азербайджанской симфонической музыке на рубеже 1960–1970-х годов. Автором выявляются перспективные направления дальнейшего развития национальной симфонии, намеченные в Третьей симфонии К. Караева и последующих симфонических циклах А. Ализаде, А. Меликова, Дж. Гаджиева.

Ключевые слова: жанр симфонии, азербайджанский симфонизм, К. Караев, А. Ализаде, А. Меликов, Дж. Гаджиев.

The article is devoted to crisis situation in Azerbaijan symphonic music at the boundary of 1960–1970s. The author brings to light some outlooking directions of development of national symphony which were outlined by Q. Qarayev (The Third symphony) and A. Alizade, A. Melikov, J. Hajiyev in their following symphonic cycles.

Key words: the genre of symphony, Azerbaijan symphonism, Q. Qarayev, A. Alizade, A. Melikov, J. Hajiyev.

В историческом развитии азербайджанской симфонии рубеж 1960–1970-х годов, по единодушным оценкам современных исследователей, занимает особое место. Музыковедами констатируется осязаемое нарастание кризисных тенденций, характерное для указанного периода и способствовавшее переосмыслению традиционных жанровых и стилевых моделей. Так, по мнению Н. Ахундовой, «в азербайджанской музыке к этому времени намечаются два слоя функционирования. Первый – традиционный, с приметами... „официозного застоя“. Движение этой волны явно пережило фазу кульминации и пошло на убыль, хотя высокий профессионализм и наличие ярких индивидуальностей еще позволяли создавать произведения высокой эстетической значимости. Второй слой, несущий обновление, еще только зарождался и был отмечен устремленностью к новым формам звуковой организации, нетрадиционным средствам композиторской техники» [4, 52–53].

На рубеже 1960–1970-х годов, указывает А. Тагизаде, «уже не удовлетворяли... молодое поколение композиторов эпически протяженные полотна с характерным для восточной музыки романтически преувеличенным выражением эмоционального, чувственно-колористического начала, распространенные в инструментальной музыке 50-х годов. Благоприятная почва для развития иных тенденций в национальном

искусстве создавалась... концертами в Баку камерных коллективов, пропагандировавших музыке эпохи барокко, средних веков, „открывавших“ произведения И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Онеггера» [7, 37].

Исходя из этого, как отмечает Н. Алиева, «данный исторический отрезок в сфере национального симфонизма отличается резко сниженным интересом к многочастной симфонии, заменой ее иными симфоническими жанрами (оркестровый концерт, разновидности камерных гибридных форм), возникшими вследствие союза жанра симфонии и инструментального концерта, симфонии и сюиты» [2].

Как известно, эволюционные процессы, связанные с возникновением и развитием музыкальных жанров академической традиции, в значительной мере обуславливаются стимулирующим воздействием тех или иных кризисных явлений. Кризисные тенденции в судьбе определенного жанра, с одной стороны, позволяют наглядно продемонстрировать его жизнеспособность, актуальность для соответствующей эпохи, а с другой стороны, – благоприятствуют интенсивному поиску и обнаружению творческих ресурсов, которые позволяют жанру обрести «новое дыхание» и устремиться к очередным вершинам.

Наглядным подтверждением сказанному явилась Третья симфония Кара Караева, завершенная в 1965 году. Она создавалась на фоне

оживленных профессиональных дискуссий о перспективах развития традиционной модели симфонического цикла. В ту пору нередко высказывались мнения о продуктивности различных жанровых синтезов (например, с концертом, ораторией, кантатой, вокально-хоровым циклом), композиционных экспериментов (использования алеаторических, стохастических, сонорных и других техник, благоприятствующих «размыканию» классических форм), всевозможных языковых новаций в современной симфонии, и т. д. Более или менее явно отмеченным дискуссиям «резонировали» симфонии 1960-х и начала 1970-х годов, принадлежавшие Д. Шостаковичу, Л. Берио, Р. Щедрину, В. Лютовскому, А. Шнитке и др.

Можно полагать, что оригинальная интерпретация соответствующих проблем, запечатленная К. Караевым в Третьей симфонии, инспирировалась теснейшей сопряженностью художественно-эстетических воззрений автора и эволюционных процессов в недрах азербайджанского симфонизма: «...в середине 1960-х Караев создает два своих шедевра, которые на десятилетия вперед определяют две магистральных линии развития азербайджанской музыки, – пишет Р. Фархадов. – Одна, идущая от Третьей симфонии и предполагающая претворение зримонационального элемента (мелодики, ладности, ритмики...) на основе новейших композиционных технологий; другая – линия Скрипичного концерта, где глубинные принципы национального музыкального мышления соединяются с современным композиторским письмом. Таким образом, путь Караева – концентрированная реализация этапов универсальной модели становления и развития классической музыки (или: действие универсальной модели в пределах одной творческой судьбы)» [9, 48].

Упомянутая сопряженность весьма обстоятельно рассматривается в специальной литературе, посвященной Третьей симфонии Караева. Исследователями подчеркивается тяготение композитора к «новому классицизму», в особенности – «моцартианству» как антитезе «экспрессионистических и авангардистских» течений в современной музыке. Подобные устремления оказались весьма перспективными для азербайджанского симфонизма освещаемого рубежного периода: «Неоклассическая ветвь караевского творчества широко вовлекла в орбиту своего действия композиторов как младшего, так и старшего поколений» [7, 37]. Наряду с этим, акцентируются новаторские черты, присутствующие Третьей симфонии: «Ее отличают совершенно иные приемы и принципы композиции, новизна общего интонационного содержания,

ее „непохожесть“ на бытовавшие образцы национального музыкального творчества. Симфония ярко продемонстрировала неистощимость творческого потенциала Караева, его способность к самообновлению» [10, 336]. Аналогичная «способность к самообновлению», полагают исследователи, в дальнейшем явилась приоритетным фактором развития симфонической музыки Азербайджана: «Третья симфония открывала новые горизонты в понимании национального... тем самым во многом определяя дальнейшую судьбу азербайджанского симфонизма, обеспечивая ему резкий качественный скачок» [4, 53]. Учитывая сказанное, представляется возможным охарактеризовать индивидуальную трактовку жанра в Третьей симфонии при помощи оппозиций «традиционализм – новаторство» и «универсализм – национальная самобытность».

На протяжении рассматриваемого произведения, отмечает М. Арановский, «композитор оставляет в неприкосновенности конструкцию симфонического цикла и направляет свои новаторские усилия в сторону языка» [3, 47]. Действительно, «форма-схема» Третьей симфонии (Allegro – скерцо – Andante – финал), как и выбранный автором исполнительский состав (камерный оркестр с добавлением фортепиано и клавесина), в середине 1960-х годов сразу же ассоциируется с классической традицией. При этом арсенал языковых средств, опирающихся на додекафонную технику, свидетельствует о приоритетной роли новаторства.

Следует заметить, впрочем, что и в «системе координат», заданных Новой венской школой и догматически абсолютизируемых послевоенным сериализмом, Караев избегает «ортодоксальности»: он мыслит «...целостными образно-эмоциональными комплексами... сохраняя уровень тематизма. Несмотря на свое 12-тоновое строение, все темы его симфонии организуются на основе мелодического синтаксиса. Они ярки в интонационном отношении, определены по ритмической структуре, а в процессе своего развертывания постоянно рожают микротональные ощущения» [3, 48]. Иными словами, концептуальный замысел Караева в значительной мере обусловлен «движением поверх барьеров»: композитор стремится преодолеть ограничения, диктуемые не только классическим мажоро-минором, но и 12-тоновостью. Подобный «антидогматизм», интерпретируемый диалектически, оборачивается глубоко осознанной традиционностью мышления. Ведь quasi-тональные «модификации» упомянутой додекафонной системы встречаются в произведениях крупнейших мастеров XX века (А. Берга

и Б. Бартока, И. Стравинского и Д. Шостаковича), благодаря чему характеризуемый аспект индивидуальной концепции также обретает историческую перспективу.

Последовательное переосмысление ортодоксальных установок и стереотипов характерно для образно-драматургического развития в характеризуемом симфоническом цикле. Общеизвестно, что «образцом высочайшего мастерства идейно-эмоциональных обобщений, высокой романтики чувств в музыке для Караева служило творчество Чайковского» [5, 190]. Специалистами подчеркиваются многогранные преемственные связи современного композитора с наследием великого симфониста романтической эпохи. Да и сам Караев неоднократно указывал на приоритетную роль «диалектических столкновений» и «внутренне детерминированной» драматургии в условиях симфонической формы, на неразрывную связь художественного обобщения с «романтизацией» окружающей действительности (цит. по: [5, 189–190]). Этому тезису, на первый взгляд, противоречило обращение Караева к сугубо интеллектуальной, «схоластической» системе организации звукового материала. И все же, благодаря нерушимому «фундаменту» классико-романтического симфонизма – традиционному синтаксису (опирающемуся на мотивно-фразовое членение) и целеустремленному развитию ясно очерченных тематических комплексов – в рассматриваемом сочинении была достигнута впечатляющая интенсивность образно-эмоциональных сопряжений. Драматургия Третьей симфонии Караева «...характеризуется резким, порой конфликтным противопоставлением основных образных сфер, обобщенно отразившим индивидуальное осознание композитором жизненных процессов сегодняшней эпохи <...> Динамическое ощущение времени находит в симфонии отражение в устремленности развития всех частей, в быстрых сменах тематизма скерцо, в конфликтных столкновениях противоречивых образов финала» и т. д. [10, 340–341].

Продуктивный «диалог» художника наших дней с романтическими традициями, естественно, не исключает диаметрально противоположных воздействий, – речь идет о «новом классицизме», о современном «моцартианстве», черты которого также своеобразно преломились в характеризуемом опусе. Разумеется, было бы явной ошибкой утверждать, будто Караев, солидаризируясь с музыкантами недалекого прошлого, воспринимал Моцарта как «романтика XVIII столетия». Вместе с тем, «моцартовское» начало оказывается весьма существенным

элементом «диалогических» взаимодействий, пронизывающих Третью симфонию. В частности, лаконизм авторского высказывания, метроритмическая выверенность и структурная упорядоченность композиции, ясность и прозрачность оркестровки важны для Караева не сами по себе – они позволяют достичь «предельно концентрированного изложения своих мыслей», обрести «особую емкость» музыкальной речи [10, 336], избегая ложного пафоса и утомительного многословия эпигонствующих «псевдоромантиков».

Наряду с этим, моцартовские принципы выступают немаловажным связующим звеном в процессе индивидуального претворения Караевым додекафонной техники. Характеризуя негативное влияние последней на важнейшие «свойства общей структуры, присущие симфонии», М. Арановский замечает: «Можно заменить атональностью модуляционное скольжение в разработочных разделах, но нивелирование основных образных антитез грозит однообразием. Снижая роль тональных контрастов, композитор вынужден опираться на более узкий круг средств. Поэтому отличия между главной и побочной партиями (сонатного *allegro*. – Л.К.) оказываются... скорее темповыми, динамическими, фактурными, нежели тональными» [3, 51]. Успешному преодолению подобных негативных тенденций, полагает Н. Алиева, призваны способствовать гибкое «сочетание условно трактуемой сонатности с принципом концертирования», а также изобретательные смены конфигураций оркестровой ткани в условиях «специфической „фактурной“ сонатности... лишенной тонального контраста» [2]. Поскольку именно Моцарт, виртуозно владевший соответствующими приемами, служил для Караева образцом «чувства меры, умения безошибочно отобрать выразительные средства» (цит. по: [5, 189]), значимость моцартовского наследия в указанном аспекте трудно переоценить.

Сопряжения традиционного и новаторского для Караева были диалектически связаны с другой оппозицией – универсального и национально-самобытного. Интерес Караева к додекафонии предопределялся, по его словам, «...огромными выразительными возможностями, остротой восприятия и остротой решения», в полной мере свойственными крупнейшим композиторам-нововенцам (цит. по: [5, 211]). Подобная «острота» – неотъемлемая принадлежность современной эпохи – являлась для Караева сущностной характеристикой и «национальной формы» в художественном высказывании, датируемом второй половиной

XX столетия. Вообще, указывал Караев, любой исторический период «вносит что-то новое в понимание национальной специфики музыки». Вот почему для композитора наших дней представляется вполне естественным «...желание доказать: строго придерживаясь 12-тоновой техники, возможно написать национальную музыку, и даже не просто национальную, но и специфически ашугскую» (цит. по: [5, 220]).

Убедительным аргументом в пользу цитируемого тезиса выступает многогранное преломление национальных истоков, характерное для Третьей симфонии Караева. «Предумышленный» синтез 12-тоновости с ашугской традицией, осуществляемый во II части (см.: [5, 220]), дополняется тонко завуалированными элементами «национально-почвенного» происхождения, рассредоточенными по всему циклу. Исследователи отмечают «близость... интонационного содержания», ритмической организации и оркестровки Третьей симфонии (например, интервалки, принципов мелодического развертывания, целенаправленно трактуемых *ostinati*, «фольклорно-инструментальных» эффектов) азербайджанской народной и традиционной профессиональной музыки [10, 348–352]. Исходя из этого, сопряженность национального и универсального в Третьей симфонии оказывается по сути аналогичной взаимодействию традиционного и новаторского: Караев, «...обращаясь к 12-тоновой технике, не порывает с национальной традицией. Он как бы „встраивает“ эту технику в рамки национального музыкального языка. <...> Приемы серийной техники образуют скорее внешний, поверхностный слой стиля симфонии», – резюмирует М. Арановский [3, 53, 48]. В свою очередь, Караев, размышляя о «диалогах» фольклора с новейшими композиторскими техниками, описывает соответствующий процесс еще более наглядно: это «...как бы сближает противоположные полюса, как бы соединяет в себе глубокую старину и наше современное мироощущение» (цит. по: [5, 227]).

Третья симфония Караева сыграла весьма существенную роль в развитии национального симфонизма на рубеже 1960–1970-х годов. Новаторский концептуальный замысел упомянутого сочинения де-факто явился «музыкальным комментарием» к обескураживающе смелому тезису автора о «...равнозначности для настоящего искусства любой стилистики – ашугской, мугамной, бахианской, романтической, – только бы не разрушалась индивидуальная неповторимость и национальная достоверность произведения» (цит. по: [5, 133]). Подлинные масштабы художественных открытий, запечатленных в этом цикле, были осознаны далеко не сразу.

Впоследствии же, ощутив свою причастность к общемировым художественным тенденциям, к поистине глобальным сближениям культурных пространств и эпох, азербайджанские мастера неизменно подчеркивали основополагающее значение Третьей симфонии как «...манифеста, в котором с позиций нового времени декларировались понятия частного и общечеловеческого, сиюминутного и вечного...» [4, 53]. По мнению Р. Фархадова, «...музыка Караева нужна была хотя бы потому, что помогла понять и сформулировать те потаенные истины и смыслы, которые всякая национальная культура (традиция) несет в своем коллективном подсознании и о которых мы подозреваем лишь интуитивно» [9, 48].

Справедливость этих слов, характеризующих эволюцию академических жанров азербайджанской профессиональной музыки на протяжении 1970–2000-х годов, несомненна. Кроме того, приведенная оценка побуждает исследователей более глубоко осмыслить и некоторые существенные тенденции исторического развития национальной симфонии применительно к ближайшему («рубежному») десятилетию. Речь идет, в частности, о симфонических циклах указанного периода, более-менее явно преломляющих художественные искания Третьей симфонии Караева.

Наглядный тому пример – Вторая (Камерная) симфония Акшина Ализаде, созданная в 1966 году и наметившая весьма интересные пути «творческого диалога» с караевским опусом: «Если Третья симфония Караева обновила жанр... изнутри – на основе использования нового выразительного языка, то А. Ализаде в своей Второй симфонии, вбирающей в себя черты концертности, обновляет сам жанр» [2]. Действительно, трехчастная модель цикла, используемая Караевым, в Камерной симфонии Ализаде явственно ассоциируется и с барочным *concerto grosso*, и с классицистским *concertante*. Прежде всего, «...основной контраст симфонии сводится к противопоставлению действенного и созерцательного начал, движения и статики... в чем уже... проявляет себя тенденция к сближению симфонического цикла с концертом. Кроме того, каждая часть симфонического цикла обычно выполняет функцию стадии в последовательно развертывающемся замысле. Здесь такой стадийности нет. Части возникают по принципу темпового контраста, хотя и сохраняют признаки типичных для симфонического цикла жанрово-семантических оппозиций», – указывает М. Арановский [3, 184].

Немаловажно и другое: «Образы действия в первой и третьей частях (Камерной симфонии.

– Л.К.) воплощаются через стихию токкатности и стилизованную в староклассической манере жанровую танцевальность» [7, 37]. Этому способствуют и преобладающая «скерцозность» тематизма, и «облегченное» оркестровое изложение, и своеобразная трактовка партий фортепиано и чембало, не ограничивающихся ролью «тембровой краски» и безусловно тяготеющих к «сольному амплу». Общий неоклассицистский модус крайних частей усугубляется и последовательным «вуалированием» национальных истоков. Интонации народных песен и танцев лишь «...угадываются... в классически ясном рисунке мотивов», характерные ритмы «...скрыты за внешне упорядоченным равномерным движением линий, пластов» [7, 38]; фольклорные по сути «вариантно-симметричные преобразования» тематизма (см.: [2]) соотнесены с регулярной метрической пульсацией.

Средоточием национального в Камерной симфонии выступает средняя часть цикла (*Andante*), чья роль «лирического центра» тонко переосмысливается автором. Сопоставление «хоральной» и «мугамной» образных сфер служит здесь импульсом к драматическому нагнетанию, достигающему яркой, масштабной кульминации: «...струнная и деревянная духовая группы в унисон скандируют народный напев в ладе раст-маие. Его экзотическое звучание подобно величественной мугамной интраде» [7, 38]. Заключительный раздел *Andante* воспринимается как «постскрипtum» к прозвучавшему: динамическая реприза «нисходящего» типа проникнута невыразимой грустью, вследствие чего национально-характерная образность словно окутывается ностальгическим флером. В концепционном плане упомянутое «слово от автора», несомненно, резонирует караевской диалектике «национального и универсального», оттеняя скрытый драматизм такого рода сопряжений.

Иной подход к отмеченной оппозиции представляет Вторая симфония Арифа Меликова, завершенная в 1969 году. Авторское посвящение Д. Шостаковичу, предваряя указанный симфонический цикл, изначально свидетельствует о некоей целенаправленности художественного замысла и путей его реализации. Прежде всего, подразумевается свойственное Меликову (как, впрочем, и некоторым другим азербайджанским композиторам-симфонистам «рубежного» периода) тяготение к определенным принципам симфонической драматургии, доминирующим в сочинениях Шостаковича 1960–1970-х годов. Характерными признаками последней выступают «...синтез

камерно-симфонического и театрально-сценического типов образности; сочетание глубокого психологизма с тяготением к картинности и образной конкретности; образно-драматургические контрасты основываются на „фресковых“ противопоставлениях обостренного линеаризма, резкой графичности, остроэкспрессивной диссонантности, с одной стороны, и мелодической напевности, прозрачности фактуры, нежной просветленности – с другой; симфоническая концепция трактуется наподобие сценической драмы, иногда повествование подчиняется скрытым сюжетно-драматическим зарисовкам» [6, 35].

Исходя из этого, представляются закономерными подчеркнута «нестандартные» композиционные решения освещаемого цикла (шести-частность quasi-сюитного плана) и гибкое взаимодействие черт различных внутрижанровых типов симфонии: «По общей направленности Вторая примыкает к альтернативным вариантам большого симфонического цикла – масштабность замысла, большой состав оркестра, значительность используемых звуковых ресурсов. Однако внутренняя организация симфонии по целому ряду черт ближе к камерным формам мышления. Наиболее характерными из них являются небольшие размеры частей, отсутствие конфликтов внутри одной части; тяга к линейному мышлению, к выделению каждого голоса, каждой партии; концентрация мысли и связанная с этим полифонизация фактуры» [4, 58]. Применительно к рассматриваемому сочинению вызывает интерес также осязаемое влияние концертности – в большинстве частей, за исключением I и VI, ведущая роль поручена конкретным оркестровым группам (II часть – медные духовые, III – струнные, IV – ударные, V – деревянные духовые). Музыкальщиками отмечается исполнительская сложность некоторых фрагментов партитуры, зачастую вызывающих ассоциации с концертштюком. Между тем, в свете авторской художественной концепции и «демонстративный» виртуозный блеск оркестровых партий, и атмосфера «состязательности», господствующая на протяжении цикла, изначально обретают специфическую национальную окраску.

Преломление основополагающих закономерностей мугамного искусства не только сообщает Второй симфонии исходный «вектор» развития: «Подобно мугаму, где в постепенном, длительно разворачивающемся процессе на определенных временных промежутках, как своего рода напоминание, возникает основная музыкальная идея и финал утверждает первоначальную философскую мысль, во Второй

симфонии... в напряженном интонационно-тематическом развитии главный образ рассматривается в разных ракурсах» [1, 27]. Импровизационная природа мугама целенаправленно воссоздается «актуальными» средствами современного симфонического оркестра. Так, II часть уподобляется развернутой каденции медных духовых, I и IV включают в себя алеаторически-импровизационные разделы. Композиционные параметры III и V частей, соотносимых с определенными гранями философски-медитативной лирики, уже непосредственно восходят к интонационно-тематическим и формообразующим закономерностям мугамного творчества. Благодаря этому в цикле складывается оригинальная «синтезирующая модель» концертности – неповторимый сплав характерных элементов барочного *concerto grosso*, современного концерта для оркестра и симфонического мугама. Указанный подход, безусловно, способствует целенаправленному «сближению противоположных полюсов», органичному «соединению... глубокой старины и нашего... мироощущения», о котором писал К. Караев (см.: [5, 227]).

Примечательный образец «ненормативного» симфонического цикла в духе позднего Шостаковича являет собой и Пятая симфония Джевдета Гаджиева («Человек. Земля. Космос», 1972). «Глобальный» программный замысел этого сочинения, казалось бы, демонстративно «литературоцентричен», что удостоверяют и авторские ремарки: масштабный симфонический цикл подразделяется на две протяженные «части», каждая из которых объединяет несколько «глав» (соответственно три и четыре). Между тем, как справедливо указывают специалисты, художественная концепция Пятой симфонии отнюдь не исчерпывается декларируемой «современной моделью мира», в большей степени воссоздавая типизированные, «общие... эмоциональные состояния» [6, 35; 8, 107]. Подобная типизация, несомненно, близка барочно-классицистским «аффектным сопряжениям», и ключевая роль соответствующих жанрово-стилевых параллелей в рассматриваемом цикле выглядит вполне закономерной.

К примеру, исполняемые аттасса II и III «главы» образуют малый полифонический цикл «токатта – fuga». Следующая за ними IV «глава», благодаря подчеркнутому контрасту между обрамляющими «токаттными» разделами и ораторски-патетической серединой, ассоциируется с французскими увертюрами XVII–XVIII столетий. В «главе» V (*Adagio*) прослеживается осязаемое влияние баховских инструментальных «арий» – проникновенных лирических

«исповедей-монологов», развертывающихся на фоне сдержанной «поступи» оркестрового аккомпанемента. При этом национальная окрашенность сольного высказывания свидетельствует о закономерных связях с определенной ветвью «бахианства» XX столетия – сочинениями Э. Вила-Лобоса, Д. Шостаковича, К. Караева... Наконец, итоговый хорал, венчающий «главу» VII (раздел *Andante cantabile*), стилистически ориентируется на «искусство полифонистов XV–XVI веков» [8, 102, 105]. Иначе говоря, скрытым музыкально-драматургическим «стержнем» рассматриваемого «актуально-программного» цикла выступает логика ретроспекции – подобно тому, как формообразующие принципы современного «монтажа кинокадров» весьма интенсивно корреспондируют с аналогичными закономерностями сюитно-циклических и контрастно-составных композиций далекого прошлого.

Помимо разнообразных сопряжений традиционного и новаторского, значительная роль в Пятой симфонии принадлежит «художественным диалогам» универсального и национально-самобытного. «Симфоническая форма переосмысливается Дж. Гаджиевым в плане национальных художественных традиций. Каждая из семи „глав“... не воспринимается как законченное целое, а подобна составной части, отрезку единой линии монотематического развития. Именно здесь обнаруживается принцип мугамного цикла с его вариационностью и сюитностью конструкции. Художественная логика позволяет композитору скрепить главы в монолитное целое с помощью сквозного принципа – основная тема, лейттезис симфонии, неоднократно возвращается либо в первоначальном, либо в измененном виде, причем изменяется не интонационная основа, а тембровая окраска, динамика звучания» [8, 108].

Как уже отмечалось, во многом сходные тенденции доминируют на протяжении Второй симфонии Меликова. Последний, впрочем, уделяет первостепенное внимание «горизонтальным» аспектам симфонической композиции, ее временному «измерению». Гаджиев более тяготеет к национально-характерной репрезентации звукового «пространства» – речь идет о целенаправленном «...использовании сонорных эффектов, „подслушанных“ в процессе народного музицирования» ([8, 110]; в качестве образцов могут фигурировать соло литавр на фоне оркестрового *tremolo* из «главы» I, «аккорды-педали», звучащие в среднем разделе «главы» IV, секундовые «скольжения» у струнных из «главы» VI и др.), о ведущей роли

вариационно-динамического развития. Наряду с этим, ярко индивидуальными представляются «авторские варианты» 12-тоновости, фигурирующие в симфонических циклах Меликова и Гаджиева: первый трактует додекафонию в духе «фольклоризованной» техники рядов, второй склонен акцентировать приоритетную значимость национально-характерной интервалики (секунд, кварт и квинт) в построении как исходных «серий-тем», так и последующих модификаций (см.: [4, 59–60; 8, 94–95]).

Таким образом, в историческом развитии азербайджанского симфонизма рубеж 1960–1970-х годов неразрывно связан с продуктивными взаимодействиями традиционного и новаторского, национально-почвенного и универсального. Тем самым предопределяется эпохальное значение освещаемого периода, его преемственные связи с творческими исканиями крупнейших современных представителей симфонической школы Азербайджана.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алекперова Н.* Искусство, пронизанное мыслью [о творчестве А. Меликова] // Советская музыка. – 1986. – № 5. – С. 25–30.
2. *Алиева Н.* Азербайджанская симфония: 1930–1960-е годы: автореф. дис. ... канд. иск. – Киев: КГК им. П. Чайковского, 1991.
3. *Арановский М.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исслед. очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979.
4. *Ахундова Н.* Симфоническое творчество Арифа Меликова (К проблеме обновления жанра): дис. ... канд. иск. – Баку: БМА им. У. Гаджибекова, 1995.
5. *Карагичева Л.* Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве: моногр. исслед. – М.: Композитор, 1993.
6. *Клотынь А.* Восхищение и размышления [о фестивале искусств «Закавказская весна»] // Советская музыка. – 1975. – № 11. – С. 24–36.
7. *Тагизаде А.* Акшин Ализаде // Композиторы союзных республик: сб. ст. / ред.-сост. М. И. Нестьева. – М.: Сов. композитор, 1988. – Вып. 6. – С. 34–53.
8. *Тагизаде А.* Джемдет Гаджиев: моногр. – Баку: Ишыг, 1979.
9. *Фархадов Р.* Времена не выбирают... [наследие К. Караева и современность] // Музыкальная академия. – 2011. – № 4. – С. 46–54.
10. *Шарифова В.* Третья симфония Кара Караева // Из истории русской и советской музыки: сб. ст. / ред.-сост. А. И. Кандинский. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 2. – С. 334–359.