

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Т. КЯЗИМОВА

Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА НА РУБЕЖЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ: СУЖДЕНИЯ, ОЦЕНКИ, ПРОГНОЗЫ

В конце 1970-х годов, характеризуя динамику развития советской симфонической музыки после Второй мировой войны, М. Арановский писал: «Вспомним, что в XX веке позиции симфонии как жанра-гегемона уже не раз подвергались атаке. <...> Сложные и многозначные процессы эволюции музыкального языка, протекавшие на протяжении всего XX столетия... делали положение симфонии и симфонизма... трудным и неустойчивым... Оказываясь “в осаде” новых видов музыкального мышления, симфония была вынуждена приспособляться к ним и вместе с тем искать и находить такие разновидности музыкального языка и архитектоники, которые не противоречили бы её природе». Констатируя «особенно прочные позиции» названного жанра в музыкальной культуре бывшего СССР (что обуславливалось «...двумя, казалось бы, противоположными свойствами симфонии: способностью к быстрой реакции на изменения в общественной жизни, чуткостью к колебаниям интеллектуального климата, с одной стороны, и возможностями к обобщению, к построению целостных концепций, картины мира – с другой»), цитируемый исследователь с оптимизмом оценивал перспективы «симфонических исканий». По мнению М. Арановского, «глубокие преобразования в жанре симфонии» позволили «обнаружить подвижность структуры относительно семантического инварианта жанра»; при этом указанный «семантический инвариант» сохранил приоритетные позиции, благодаря чему «симфония сохранила своё место в кругу жанров, предназначенных для слушания, свою обращённость к интеллекту» [3, с. 6–7, 267].

Следует напомнить, что кризисные явления в данной сфере осознавались и ведущими

представителями азербайджанской симфонической музыки. В частности, к вышеуказанной проблематике неоднократно обращался Кара Караев, акцентируя значимость индивидуально претворяемых классических традиций симфонизма: «Он верил в самостийные, имманентные, неисчерпаемые возможности “чистой” симфонической формы <...> сложившейся как определённый тип музыкальной драматургии, ведущим началом которой является диалектическое соотношение образов, концепционность замысла. <...> “Что касается симфонической формы, – пояснял он, – то у меня не было и нет намерения разрушить установившийся к ней подход. Пока что я не могу отнести определение “симфония” к таким произведениям, в которых... отсутствуют диалектические столкновения, внутренняя детерминированность (последнее слово кажется мне более подходящим в данном случае, чем «драматургия»)»¹. Вместе тем, никакого “универсализма” в подходе композитора к данному жанру Караев не признавал. Предоставляя необозримые возможности для широких обобщений, симфония, по его утверждению, требует от автора “огромного творческого напряжения, глубины мысли, отточенного мастерства, строгого отбора средств выразительности”, иными словами, всего того, что определяет индивидуальный подход» [6, с. 241]. Именно таковы, по мнению крупнейшего национального симфониста, и были пути выхода из кризиса, явственно ощущавшегося в середине 1970-х – первой половине 1980-х годов. Правота этих слов впоследствии нашла убедительное подтверждение в симфонических концепциях Дж. Гаджиева, А. Ализаде, А. Меликова и самого К. Караева.

Четверть века спустя, на рубеже XX–XXI столетий, дальнейшая эволюция упомянутого жанра вновь оказалась в центре внимания музыкальной общественности. Журнал «Musiqi Dunyasi», издаваемый в Баку, опубликовал серию интервью с композиторами и музыковедами Азербайджана и стран СНГ, так или иначе оценивавшими перспективы развития современной симфонии «после Миллениума». В обширном спектре суждений, обнародованных авторитетными специалистами, привлекли внимание диаметрально противоположные позиции Ю. Холопова и М. Арановского. Размышления Ю. Холопова, в основном сосредоточиваемые на генетически обусловленных аспектах симфонизма, представлялись далёкими от радужных прогнозов: «...современный композитор не просто сочиняет музыку, он ещё сочиняет её форму. Кроме того, в новейшей музыке он может сочинять не только состав, но даже тембры. <...> И поэтому... сейчас нельзя писать симфоний со стабильным составом симфонического оркестра. Что такое симфония? Сочинение для “нормального” состава оркестра... Этот состав рассчитан на классико-романтическую гармонию. <...> Он и появился, когда установилась “венская классика”... Музыка Авангарда-II рассчитана на другую гармоническую систему, старые формы здесь не приемлемы – поэтому они симфоний и не пишут. Ни у Штокхаузена, ни у Булеза нет ни одной симфонии. <...> Исторически это были и оптимальные типы движения: сонатное allegro, затем медленная часть, жанровая и резюмирующий финал стремительного движения. В этой оптимальности заключается не столько ощущение времени, сколько эстетическая концепция венских классиков – прежде всего, типизация. <...> У романтиков резко выражен процесс индивидуализации, поэтому у них сразу уменьшилось количество квартетов и симфоний. <...> А в кристальной форме до этого дошли новейшие композиторы, которые сочиняют всё... Это показывает, что при всей неожиданности всяких смен и катастроф – всё идёт закономерно по традиции» [8, с. 16–17].

Утверждение об исторической обусловленности названного жанра, его «уходе в прошлое» вместе с другими «большими формами» и «большим стилем» как таковым, вызвало сочувственный отклик и у ряда композиторов-симфонистов Азербайджана. «Я... абсолютно согласен с данной точкой зрения, – отметил Хайям Мирзазаде. – Изменилось само ощущение времени. Посмотрите хотя бы даже на примере литературы. Ушли в прошлое романы-эпопеи Толстого и Достоевского. Или Тургенев – десятки страниц с описаниями природы современному

читателю просто не одолеть. Это всё оттого, что на смену вербальному пришёл приоритет визуального канала восприятия. И те же самые процессы концентрации происходят и в музыкальном искусстве...» [7, с. 168]. Принципиальный характер этого высказывания в полной мере удостоверяется хронологическим перечнем произведений Х. Мирзазаде: будучи к середине 1980-х автором двух «больших» симфоний, Симфониетты, трёх симфонических сюит, он в дальнейшем утратил интерес к упомянутым жанрам и сосредоточился на «малых формах» инструментальной музыки.

Несколько иной подход к интерпретации указанных (в общем-то, бесспорных) фактов был предложен М. Арановским: «Как только в XX веке стал меняться язык – стала исчезать традиционная форма, стали исчезать традиционные жанры. И этот процесс на себе испытала прежде всего симфония, потому что симфония была жанром, репрезентирующим Человека, его сущность <...> Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. <...> Она родилась как *классическая утопия*, в которой Мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией и игрой. <...> История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы, логический круг истории жанра завершился. Тем не менее, симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии всего её предшествующего пути... Трудно сказать, как сложатся её судьбы в ближайшем будущем. Думаю, это будет зависеть от общих процессов эволюции европейской музыки. <...> Это не обязательно должна быть программность и вообще “содержательность” в духе XIX века. Сама сфера музыкального мышления может дать ещё немало нового. Кроме того, в периоды кризисов музыка не раз обращалась за помощью к слову. Собственно, вся она и вышла из союза звука и слова в условиях культовых жанров и песни. И этот путь ей, на мой взгляд, не противопоказан» [2, с. 42–43].

Следует заметить, что все вышеназванные тенденции к началу третьего тысячелетия уже обрели полновесное художественное воплощение в симфоническом творчестве азербайджанских композиторов. Так, в «трилогии» 1990-х годов (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии) Дж. Гаджиева музыкальная драматургия характеризовалась явным доминированием многоаспектно

воплощаемой программности и «содержательности» (использование лейттемы-монограммы DSCH, «мемориальных» интонационно-тематических аллюзий, словесных заглавий-«парафраз» и композиционных «моделей» ряда симфонических циклов Д. Шостаковича), вплоть до «визуально-иллюстративного дополнения» интонационной фабулы, образуемого фрагментами кинохроники (финал Восьмой). В свою очередь, Восьмая симфония А. Меликова запечатлела столь же несомненное тяготение к «союзу звука и слова» в русле поздних концепций Г. Малера и того же Д. Шостаковича. При этом автор симфонии, откликаясь на дискуссию о судьбах данного жанра, заметил: «Главное в музыке – драматургия, художественная концепция и ещё – самое главное, – волнует она человека или нет. <...> Наверное, все существующие стили появились для того, чтобы художник мог лучше выразить себя и в конечном итоге добиться того самого эмоционального воздействия. Любая музыка, если она способна волновать слушателя, если она выстрадана (хотя выстрадать сегодня большую симфоническую форму... совсем не просто) “обречена” на бессмертие. Симфоническая музыка, если не умирает в тот день, когда написана... будет жить» [7, с. 170]. Это высказывание, резонирующее процитированным строкам К. Караева 1970-х годов, явилось убедительным свидетельством актуальности классического наследия, чьё полное воздействие на современного художника вряд ли требует сколько-нибудь пространных доказательств.

Весьма интересными представляются концепционные истоки «постмодернистской рефлексии жанра», нашедшей оригинальное претворение в азербайджанской симфонической музыке. Масштабный «диптих», принадлежащий перу Ф. Караева («Tristessa I» – «Tristessa II»), включает в себя «музыкальное приношение» здравствующему художнику – «Отцу, Учителю, Другу» (К. Караеву) и «Прощальную симфонию» его памяти². В указанном аспекте заслуживает внимания сравнительная характеристика «творческих позиций» двух выдающихся азербайджанских композиторов – Кара Караева и Фараджа Караева, приводимая А. Амраховой: «Кара Караев – основоположник *историзма* в национальной культуре, что проявилось не только в интересе к феномену времени как таковому, но и в приоритете процессуальности в его искусстве. Отсюда – и своеобразный взгляд на каждое новое творение как на появление нового, не повторяющего старое, отсюда – целенаправленность не только жизненного пути, но и музыкальных концепций. У Фараджа Караева стилиевой ориентир иной

– не историзм, а *историцизм*, не время, а образ времени, выражаемый не только в “зримой” форме... но и во всякого рода стилиевых ретроспекциях. У Кара Караева – апелляция к миру, языку, сюжету; творческая система Фараджа Караева предполагает обращение к тексту, более того – к расшатыванию границ между текстом и реальностью. Мир произведения разгерметизируется, размыкаются рамки, отграничивающие его от реального мира или от возможных миров. В творчестве К. Караева референция производится к абстрактным классам объектов: “ашугское”, “мутамное”, “классицистское”. В поэтике Ф. Караева представлены конкретные пространственно-временные “срезы” культурных прототипов: анаграммы, цитаты...», etc. [1, с. 184].

Исходя из этого, важнейшая интенция художественного наследия Кара Караева – «подлинный симфонизм мышления», утверждаемый в национальном музыкальном искусстве, – также обретает некую «постмодернистскую антитезу». В современной литературе обстоятельно комментируется процесс «постепенной трансформации» симфонического жанра в «собственную жанрово-композиционную метафору», обусловленную многообразием индивидуальных претворений универсальной «идеи *со-звучия*». По мнению М. Высоцкой, родственные друг другу симфонии «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева могут быть «...охарактеризованы в категориях жанра-метафоры, в “снятом” виде воспроизводящего концепционную и структурную модель большой симфонии. Традиционная циклическая форма “свёрнута” в одночастную композицию сквозного строения с признаками рондальности как формы второго порядка. Классическая диалектика борьбы и единства противоположных тенденций перенесена в плоскость диалога художественных миров, в пространстве партитуры реализованного контрапунктом музыкальных текстов, стилей, способов изложения материала, фактурных и инструментальных комплексов, а в “Tristessa II” – и взаимодействием двух оркестров. Финальное резюме заменено знаком вопроса, прерывающим течение музыки и размыкающим в бесконечность синтаксическую конструкцию сочинения». Возникает резонный вопрос: не оборачивается ли подобная «метафоричность» вполне реальной утратой жанрового «статуса носителя мировоззренческой позиции автора» [4, с. 312–313]?

Цитируемый исследователь указывает на «приемлемость любых альтернативных композиционных и драматургических решений, любых выразительных и исполнительских средств» в современной ситуации, «когда утверждением жизнеспособности жанра становится его ради-

кальное переосмысление – вплоть до воссоздания в облике аллюзии или метафоры». Упомянутые симфонии Ф. Караева, «сохраняя концептуальную преемственность с прототипом симфонии-драмы... преодолевают стереотип классической многочастной структуры, вместе с синтаксической идеей оспаривая и традиционную симфоническую диалектику сил действия и контрдействия» [4, с. 332, 331]. Отмеченная тенденция в симфонической музыке наших дней, констатирует А. Ивашкин, может рассматриваться как свидетельство бесспорного приоритета «...морфологии – погружений в глубь самого материала, поисков различных точек зрения на него <...> Синтаксическая идея симфонии терпит катастрофу, чтобы дать жизнь симфонии морфологической – симфонии (не обязательно уже и написанной в форме симфонии), смысл которой заключается в поисках новых резервов упомянутого материала, а не в сопоставлении клишированных идиом языка в уже известных сочетаниях» [5, с. 5]. Таким образом, давний

прогноз М. Арановского относительно «важнейшей» функции «семантического инварианта» как признака рассматриваемого жанра в полной мере сохраняет свою значимость и для настоящего времени.

Возвращаясь к размышлениям цитируемого исследователя сорокалетней давности, приведём итоговую авторскую оценку ситуации в симфоническом жанре на рубеже 1970–1980-х годов: «...отрицая единовластие канонизированной формы, ассимилируя различные жанры, используя разнообразные музыкальные языки XX века, создавая жанровые варианты, а главное, стремясь передать многообразие мира и точек зрения на него через многообразие своих форм, современная симфония вопреки пессимистическим прогнозам... продолжает существовать и развиваться» [3, с. 267]. Правомерность этого «опережающего вывода», по нашему убеждению, весьма наглядно удостоверяется эволюцией симфонического жанра в азербайджанской музыке рубежа XX–XXI столетий.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Л. Карагичевой цитируется фрагмент из беседы К. Караева с Л. Григорьевым и Я. Платеком, датированной мартом 1974 года.

² Как отмечает М. Высоцкая, премьеры упомянутых симфоний, создававшихся в 1980–1982 годах, оказались фактически отде-

лены друг от друга более чем двумя десятилетиями («Tristessa I» – 1983, «Tristessa II» – 2006; см.: [4, с. 312]); таким образом, рассматриваемый «диптих» закономерно предстаёт художественным феноменом рубежа XX–XXI веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А. К ситуации постмодерна в азербайджанском искусстве (На примерах некоторых сочинений Фараджа Караева) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 179–185.
2. Арановский М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания (беседа с А. Амраховой) // Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 33–43.
3. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 288 с.
4. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев: монография. М.: Момент, 2012. 568 с.
5. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 1–8.
6. Карагичева Л. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. М.: Композитор, 1994. 288 с.
7. Меликов А. – Мирзазаде Х. Вариации... (беседа с А. Амраховой) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 167–172.
8. Холопов Ю. О современных проблемах музыкознания // Амрахова А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 7–17.

REFERENCES

1. *Amrakhova A.* K situatsii postmoderna v azerbaydzhanskom iskusstve (Na primerakh nekotorykh sochineniy Faradzha Karaeva) [On the Postmodern Situation in Azerbaijan Art (With the Examples of Some Works by Faradz Qarayev)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 1. P. 179–185.
2. *Aranovskiy M.* Diskussionnye problemy sovremennogo muzykoznaniiya (beseda s A. Amrakhovoy) [Debatable Problems of Contemporary Musicology (Interview with A. Amrakhova)]. *Amrakhova A. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Poisk smysla: Izbrannye interv'y u i esse o muzyke i muzykantakh* [Contemporary Music Culture: A Search of Sense: Selected Interviews and Essays on Music and Musicians]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. P. 33–43.
3. *Aranovskiy M.* Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov [Symphonic Searchings: A Problem of Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975]: research essays. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1979. 288 p.
4. *Vysotskaya M.* Mezhd u logikoy i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev [Between Logic and Paradox: A Composer Faradz Qarayev]. Moscow: Moment Press, 2012. 568 p.
5. *Ivashkin A.* Shostakovich i Shnitke. K probleme bol'shoy simfonii [Shostakovich and Schnittke. Towards the Problem of the Great Symphony]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1995. No. 1. P. 1–8.
6. *Karagicheva L.* Kara Karaev: Lichnost'. Suzhdeniya ob iskusstve [Qara Qarayev: A Person. The Judgements on Art]. Moscow: Kompozitor Press, 1994. 288 p.
7. *Melikov A.* – *Mirza-zade Kh.* Variatsii... (beseda s A. Amrakhovoy) [Variations... (Interview with A. Amrakhova)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2002. No. 1. P. 167–172.
8. *Kholopov Yu.* O sovremennykh problemakh muzykoznaniiya (beseda s A. Amrakhovoy) [On Contemporary Problems of Musicology]. *Amrakhova A. Sovremennaya muzykal'naya kul'tura: Poisk smysla: Izbrannye interv'y u i esse o muzyke i muzykantakh* [Contemporary Music Culture: A Search of Sense: Selected Interviews and Essays on Music and Musicians]. Moscow: Kompozitor Press, 2009. P. 7–17.

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО СИМФОНИЗМА
НА РУБЕЖЕ ТРЕТЬЕГО ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ:
СУЖДЕНИЯ, ОЦЕНКИ, ПРОГНОЗЫ

В статье освещается кризис «большого стиля» и жанра «большой симфонии» в академической музыкальной культуре рубежа XX–XXI веков сквозь призму суждений выдающихся азербайджанских композиторов-симфонистов (К. Караева, Х. Мирзазаде, А. Меликова) и видных музыковедов из бывшего СССР. Автором характеризуются приоритетные тенденции развития названного жанра в упомянутый период: возвращение к программности и «содержательности» романтического типа (Шестая, Седьмая и Восьмая симфонии Дж. Гаджиева),

тяготение к «союзу со словом» в русле позднего симфонизма Г. Малера и Д. Шостаковича (Восьмая симфония А. Меликова), постмодернистская «рефлексия жанра» (симфонии «Tristessa I» и «Tristessa II» Ф. Караева). Подчёркивается непреходящее значение симфонии в национальной музыкальной культуре как «жанра – репрезентанта Человека».

Ключевые слова: кризис «большого стиля», жанр симфонии, азербайджанский симфонизм, К. Караев, Дж. Гаджиев, А. Меликов, Х. Мирзазаде, Ф. Караев.

PROBLEMS OF NATIONAL SYMPHONISM
ON THE BOUNDARY OF THE THIRD MILLENNIUM:
OPINIONS, APPRAISALS, PROGNOSSES

The crisis of the «Great style» and the genre of the «Great symphony» in academic musical culture on the boundary of the XX–XXIst centuries in the light of opinions by the distinguished Azerbaijan composers-symphonists (Q. Qarayev, Ch. Mirza-zade, A. Melikov) and prominent musicologists from the ex-USSR is elucidated in the article. The author characterizes the priority tendencies of the named genre development in the mentioned period: the return to programness and Romantic «pithiness» (The Sixth, Seventh and Eighth symphonies by

J. Hajiyev), inclination for «alliance with the word» in channel of the late symphonism by G. Mahler and D. Shostakovich (The Eighth symphony by A. Melikov), postmodernist «reflexion of genre» (symphonies «Tristessa I» and «Tristessa II» by F. Qarayev). The non-transient importance of symphony as genre – «representative of Person» in the national musical culture – is marked.

Key words: crisis of «Great style», genre of symphony, Azerbaijan symphonism, Q. Qarayev, J. Hajiyev, A. Melikov, Ch. Mirza-zade, F. Qarayev.

Кязимова Лала Тофик кызы

Doctor philosophiae, старший научный сотрудник отдела музыкального искусства
Институт архитектуры и искусства Национальной Академии наук Азербайджана
Azerbaijan, AZ1001, Baku
e-mail: lalikka@yahoo.com

Kyazimova Lala Tofik kyzy

PhD in Art Studies, Senior researcher of the Department of Musical art
Institute of Architecture and Fine Arts of National Academy of Sciences
Azerbaijan, AZ1001, Baku
e-mail: lalikka@yahoo.com

