

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

ASPECTS OF MODERN MUSIC CULTURE

Л. Т. КЯЗИМОВА

Институт архитектуры и искусства Национальной академии наук Азербайджана

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОГРАММНОСТИ В СИМФОНИЯХ ДЖ. ГАДЖИЕВА (1950–1990-е ГОДЫ)

Динамические «сопряжения» программности и непрограммности, бесспорно, принадлежат к числу важнейших характеристик симфонического наследия Дж. Гаджиева. Истоки данного феномена, по-видимому, связаны с магистральными тенденциями советской музыкальной культуры второй половины 1950-х – начала 1970-х годов. Следует заметить, что для указанного периода был характерен ярко выраженный интерес отечественного музыковедения к постижению сущностных аспектов программности (М. Арановский, Л. Ауэрбах, М. Сабина, Ю. Тюлин, Ю. Хохлов, Е. Шишова-Горская). Основопологающей методологической установкой при этом являлось рассмотрение программной и непрограммной инструментальной музыки в качестве автономных сфер композиторского творчества: «...программная музыка не может... рассматриваться как высший вид музыкального искусства сравнительно с непрограммной музыкой, как не может она рассматриваться и в качестве *низшей* сравнительно с ней разновидности» [8, с. 145]. Тем самым изначально мотивировались отсутствие какой-либо иерархии между названными сферами, закономерная дифференциация выразительных средств, ключевая роль индивидуального художественного замысла как предпосылки определённого композиторского решения.

Впрочем, осязаемую заинтересованность в осмыслении соответствующей проблематики проявляли и отечественные композиторы. Среди высказанных ими разнообразных суждений о программной музыке особенно весомым представляется лаконичное резюме Д. Шостаковича – одного из величайших мастеров XX века, в значительной мере определившего пути

развития мирового симфонизма 1950–1980-х годов: «Лично я отождествляю программность и содержательность. Не может быть полноценной, живой, прекрасной музыки без определённого идейного содержания <...>. А содержание музыки – это не только богато изложенный сюжет, но и её обобщённая идея или сумма идей. Самый богатый замысел, выраженный словами, но не нашедший должного раскрытия в музыкальных образах, оказывается ненужным слушателю музыки... Автор симфонии, квартета или сонаты может не объявлять их программы, но он обязан иметь её как идейную основу своего произведения. <...> У меня лично... программный замысел всегда предшествует сочинению музыки» [9, с. 146].

Обозначаемый великим художником «диапазон» программности, по нашему мнению, примечателен не только с позиции «автокомментирования» шостаковичевских симфонических концепций упомянутого периода. Сходные устремления обнаруживаются в трактовке инструментальных «программных замыслов» другими композиторами – учениками и последователями Шостаковича, к числу которых, как известно, принадлежал и Гаджиев. Именно самобытным преломлением важнейших черт программности, характерных для симфонизма Шостаковича (как центрального, так и позднего периодов творчества), обуславливаются некоторые особенности масштабных симфонических циклов, создаваемых Гаджиевым начиная со второй половины 1950-х годов.

Так, монументальная «историческая трилогия» последнего (Четвёртая симфония, «Квартет-поэма» и Пятая симфония, 1956–1972) вызывает прямые ассоциации с «историко-революционной диалогией» Шостаковича (Один-

надцатой и Двенадцатой симфониями). Речь идёт о создании музыкальными средствами некоей «панорамы» эпохальных преобразований, относящихся к советскому периоду¹. Соответственно авторскому замыслу, Четвёртая симфония была снабжена «мемориальным» заглавием («Памяти В. И. Ленина») и «поясняющим» эпиграфом из М. Горького («Нет сил, способных затемнить факел, поднятый Лениным в душной тьме обезумевшего мира»), Пятая симфония – заглавием «Человек. Земля. Космос». Однако пути фактического воплощения избранных программ оказались различными.

Четвёртая симфония в драматургическом и композиционном аспектах преимущественно ориентировалась на модель «укрупнённого» конфликтно-драматического цикла наподобие Восьмой симфонии Шостаковича. Между тем, в упомянутом произведении Дж. Гаджиева удельный вес «нарративных элементов» оказался гораздо более существенным², что мотивировалось и последовательной опорой на традиционные принципы восточного (мугамного) инструментализма, и общей логикой «исторического повествования», превалирующей над «сценически-действенными» процессами. По-видимому, преобладанию эпических тенденций на протяжении Четвёртой симфонии³ изначально благоприятствовало утверждаемое автором предельно обобщённое толкование «жизни героя» в духе «прометеевского мифа» (оно своеобразно «удостоверялось» выбранным эпиграфом). Таким образом, программность в Четвёртой симфонии фактически обрела «редуцированные» формы, соотносимые с общей логикой «интонационно-фабульных» процессов и ассоциативным «спектром» выбранных жанров («сказовый» характер Речитатива-фантазии, «траурно-маршевая» семантика Пассакалии, «празднично-картинная» атмосфера скерцо и т. д.).

Пятая симфония, при несомненном родстве избираемого подхода к воплощению программной концепции, репрезентировала несколько иную логику «повествовательного» процесса. Как отмечает современный исследователь, в данном цикле была воплощена «...совершенно оригинальная и как будто не имеющая аналогов структура: симфония, подобно литературному произведению, строилась в виде двух частей и семи глав. Разделение сюжетной линии, указывающей на эпическое мышление, придало дискретные черты общему развитию. Однако в симфонии более активной выглядела центростремительная конструкция» [2, с. 31], усугубляемая заострёнными образно-эмоциональными контра-

стами, фактической «спаянностью» смежных частей, исполняемых *attacca* (II и III, IV и V, VI и VII), последовательным использованием монотематических приёмов и различных реминисценций (интонационно-ритмических, гармонических и др.). Благодаря этому обнаруживалась несомненная близость Пятой симфонии композиционным процессам «историко-революционной диалогии» Шостаковича, в которой доминирующему сквозному развитию закономерно сопутствовали «разомкнутые» (контрастно-составные) формы отдельных частей. Следует заметить, что видимая «универсализация» подразумеваемого «сюжета» (в котором зачастую фигурировали предельно «общие... эмоциональные состояния», чуждые программно-смысловой конкретности, – см.: [3, с. 35]) на протяжении цикла «восполнялась» различными жанрово-стилевыми «сопряжениями». По сути, «...скрытым музыкально-драматургическим “стержнем” рассматриваемого произведения... выступила логика ретроспекции – подобно тому, как формообразующие принципы, близкие современному “монтажу кинокадров”, весьма интенсивно корреспондировали с характерными закономерностями сюитно-циклических и контрастно-составных композиций далёкого прошлого» [4, с. 41]. Подобные «странствия», охватывающие целый ряд культурно-исторических эпох, должны были воссоздать многовековой процесс восхождения земной цивилизации «к звёздам» – процесс, увенчавшийся триумфами советской космонавтики 1950–1960-х годов и наглядно свидетельствовавший, по мнению композитора, о безграничном могуществе человеческого разума.

Первоначальная редакция Шестой симфонии (1979), согласно оценкам исследователей, опиралась на вышеуказанную «литературоцентричную» схему: «...три части подразделялись на девять глав, каждой из которых был предпослан эпиграф из классической или современной поэзии. Симфония имела программный подзаголовок – “Октябрь 1917–1977”. Это – своеобразная музыкальная летопись, история первого в мире государства рабочих и крестьян, увиденная глазами очевидца, прочувствованная сердцем художника...», etc. [6, с. 26]. В дальнейшем, обратившись к упомянутому произведению на рубеже 1980–1990-х годов, композитор основательно переработал симфонию. Её вторая редакция («К высотам»), подтверждая «верность художника эпико-драматическому типу высказывания», вместе с тем, выявила «...ещё более условный характер структурного деления на три части и пять глав.

Произведение, в сущности, было решено как... одночастная композиция» с чертами листовской «сонатной» поэмности [2, с. 38]. «Структурные метаморфозы», о которых идёт речь, порождались радикально переосмысливаемой художественной концепцией: «историческая трилогия» 1950-х – начала 1970-х годов, повествующая о «судьбах народных» и достославных свершениях человечества, сменилась аналогичной «трилогией» конца 1980-х и 1990-х, призванной запечатлеть эпохальные «слова» наших дней сквозь призму авторской «исповеди души» (см.: [7]). Составными частями названной «трилогии» явились обновлённая редакция Шестой, а также Седьмая (камерно-оркестровая версия ансамблевого диптиха «Памяти Д. Шостаковича») и Восьмая симфонии.

Исходя из приоритетной роли субъективно-рефлектирующего начала, программность в поздних симфониях Гаджиева получила более детализированное и многоаспектное толкование. Прежде всего, воплощаемая здесь концепция «музыкального приношения Учителю» – Шостаковичу повлекла за собой активную интонационно-тематическую разработку соответствующего «заимствуемого» материала (так, в Шестой симфонии «персонализованная» монограмма DSCN наделяется функцией лейттемы, Седьмая изобилует аналогичными стилевыми аллюзиями). Здесь же, в отличие от предшествующих циклов, фигурируют программные названия частей, большинство из которых воспринимаются как «парафразы» или точные «повторения» заголовков широко известных сочинений Шостаковича⁴. Опора на композиционные модели шостаковичевских шедевров (Пятой, Восьмой, Одиннадцатой и Пятнадцатой симфоний, Пятнадцатого квартета) дополняется в рассматриваемой «трилогии» характерными драматургическими «переключками». К примеру, в одной из «глав» Шестой симфонии Гаджиев цитирует фрагмент из собственной фортепианной пьесы «Сказка» (она была включена автором в детский цикл миниатюр «Музыкальные картинки»), благодаря чему возникает ассоциация с финальным романсом «Бессмертие» из «Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти», где Шостакович сходным образом цитирует «самого себя» (опять-

таки фортепианную миниатюру, сочинённую в юные годы). Всё перечисленное выше позволяет нам заключить: в освещаемой «трилогии» обнаруживается тяготение Гаджиева к детализированной и «последовательно-сюжетной» программности, фактически «вырастающей» из творчества Шостаковича 1950–1970-х годов⁵.

Допустимо ли полагать, что наблюдаемая эволюция программного симфонизма в полной мере обуславливается конкретными авторскими замыслами сочинений-«мемориалов»? Такого рода утверждение, очевидно, слишком упрощает характеризваемую проблему. Возникновение того или иного масштабного замысла в творчестве Гаджиева, как правило, инспирировалось «духом времени», социокультурной атмосферой, питавшей художественные интенции мастера и более-менее определённо «материализовавшейся» в его произведениях. «Ситуация диалога» со слушателем, издавна формируемая жанром «большой симфонии» и предельно активизируемая Шостаковичем в целях духовного воспитания слушательской аудитории «бывшего СССР», отнюдь не утратила актуальности на постсоветском пространстве. И «эпоха безвременья», и тесно связанная с ней «релятивистская» культура постмодерна вплоть до настоящего времени отнюдь не предложили весомых «альтернатив» указанному жанру. Его «утрата», периодически декларируемая композиторами и музыковедами наших дней, должна была представляться Гаджиеву невероятным абсурдом. Новый подход к программности, реализуемый выдающимся художником-симфонистом в «исторической трилогии» рубежа 1980–1990-х годов, свидетельствовал о неприятии этого абсурда. Гаджиев, подобно его младшему современнику А. Меликову, сохранял убеждённость в том, что «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... эмоционального воздействия. <...> Любая музыка, если она способна волновать слушателя, если она выстрадана (хотя выстрадать сегодня большую симфоническую форму... совсем не просто), “обречена” на бессмертие» [5, с. 168, 170].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Напомним, что сочинение Четвёртой симфонии было хронологически «обрамлено» 30-летием со дня смерти В. Ленина и 40-летием Октябрьской революции 1917 года, Пятая приурочивалась к 100-летию со дня рождения основателя Советского государства и 50-летию образования СССР. В биографической литературе о Гаджиеве указанная «трилогия» нередко именуется «ленинской».

² На это указал и сам Шостакович, присутствовавший на премьере симфонии в Баку: «Большое впечатление произвела на меня Четвёртая симфония Джемдета Гаджиева. <...> Музыка Симфонии увлекает слушателя во всех своих пяти частях. Особо хочется выделить скорбно-торжественную четвёртую часть – “Пассакалию”, а также жизнерадостное скерцо (третья часть), удачно контрастирующее с другими частями. Быть может, Симфония несколько перегружена героико-трагедийными образами. Произведение, несомненно, выиграло бы, если бы Дж. Гаджиев шире использовал принцип контрастности. На пользу Симфонии пошло бы и некоторое сжатие материала. Однако делать это следует лишь в том случае, если автор сам почувствует внутреннюю необходимость таких сокращений, поскольку Симфония принадлежит

к числу произведений глубоко прочувствованных и продуманных» ([10, с. 62]; курсив мой. – Л. К.).

³ Как отмечает современный исследователь, в подобном контексте мутамность надеется «...выразительно-смысловой функцией, аналогичной былинности в русской музыке» ([1, с. 158]; курсив мой. – Л. К.).

⁴ В частности, «20 января» из Шестой симфонии отсылает слушателя к «9 января» из Одиннадцатой Шостаковича, «Гамаюн» и «Бесмертие» из Седьмой – к одноимённым шостаковичевским романсам (из вокальных циклов «Семь стихотворений А. Блока» и «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти» соответственно), «Вторжение» из Восьмой ассоциируется со знаменитым «эпизодом нашествия» из «Ленинградской» симфонии, и т. д.

⁵ Эта «целенаправленность», как нам представляется, не равнозначна какой-либо хронологической «локализации» рассматриваемых «диалогов с Учителем»: появление фрагментов из современной кинохроники в финале Восьмой симфонии Гаджиева явно перекликается с кино- и театральными работами Шостаковича конца 1920-х и 1930-х годов (что, однако, не приобретает концепционной роли в упомянутой «исторической трилогии»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Абасова Э., Касимов К. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана: 1920–1956. Баку: ЭЛМ, 1970. 180 с.
2. Дадашзаде З. Пространство симфонии: Азербайджанская симфония в 1970–1980-х годах: основные тенденции: моногр. Баку: Нурлан, 1999. 184 с.
3. Клотынь А. Восхищение и размышления [о фестивале искусств «Закавказская весна»] // Советская музыка. 1975. № 11. С. 24–36.
4. Кязимова Л. Азербайджанская симфония на рубеже 1960–1970-х годов: магистральные тенденции // Южно-Российский музыкальный альманах. 2013. № 1. С. 36–42.
5. Меликов А., Мирзазаде Х. Вариации (интервью с А. Амраховой) // Музыкальная академия. 2002. № 1. С. 167–172.
6. Тагизаде А. Джемдет Гаджиев: моногр. Баку: Ишыг, 1979. 104 с.
7. Таирова Ф. Дмитрий Шостакович и азербайджанская музыкальная культура: исслед. Баку: Нурлан, 2006. 322 с.
8. Хохлов Ю. О музыкальной программности: Очерки. М.: Музгиз, 1963. 148 с.
9. Шостакович Д. О времени и о себе: 1926–1975 / сост. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1980. 376 с.
10. Шостакович Д. Съезд композиторов Азербайджана // Советская музыка. 1956. № 6. С. 61–65.

REFERENCES

1. *Abasova E., Kasimov K.* Ocherki muzykal'nogo iskusstva Sovetskogo Azerbajjana: 1920–1956 [Essays of Musical Art in the Soviet Azerbaijan: 1920–1956]. Baku: ULM Press, 1970. 180 p.
2. *Dadashzade Z.* Prostranstvo simfonii: Azerbaydzhanskaya simfoniya v 1970–1980-kh godakh: osnovnye tendentsii [A Space of Symphony: Azerbaijan Symphony in the 1970–1980s]: monograph. Baku: Nurlan Press, 1999. 184 p.
3. *Klotyn' A.* Voskhischenie i razmyshleniya (o festivale iskusstv «Zakavkazskaya vesna») [Admiration and Reflections (About the Festival of Arts «Transcaucasian Spring»)]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1975. No. 11. P. 24–36.
4. *Kyazimova L.* Azerbaydzhanskaya simfoniya na rubezhe 1960–1970-kh godov: magistral'nye tendentsii [Azerbaijan Symphony on the Boundary of the 1960–1970s: The Main Tendencies]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2013. No. 1. P. 36–42.
5. *Melikov A., Mirzazade Kh.* Variatsii (beseda s A. Amrakhovoy) [Variations (discussion with A. Amrakhova)]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2002. No. 1. P. 167–172.
6. *Tagizade A.* Dzhevdet Gadzhiev [Jevdet Hajiev]: monograph. Baku: Ishyg Press, 1979. 104 p.
7. *Tairova F.* Dmitriy Shostakovich i azerbaydzhanskaya muzykal'naya kul'tura [Dmitry Shostakovich and Azerbaijan Music Culture]: research work. Baku: Nurlan Press, 2006. 322 p.
8. *Khokhlov Yu.* O muzykal'nyj programmnosti [About Musical Programmnness]: essays. Moscow: Muzgiz Press, 1963. 148 p.
9. *Shostakovich D.* O vremeni i o sebe: 1926–1975 [On the Time and Himself: 1926–1975]. Compiled by M. Yakovlev. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1980. 376 p.
10. *Shostakovich D.* S'ezd kompozitorov Azerbaydzhana [Congress of Azerbaijan Composers]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1956. No. 6. P. 61–65.

ЭВОЛЮЦИЯ ПРОГРАММНОСТИ
В СИМФОНИЯХ ДЖ. ГАДЖИЕВА (1950–1990-е ГОДЫ)

Данная статья посвящена программности как основополагающей характеристике симфонического мышления Дж. Гаджиева (1917–2002) – одного из крупнейших азербайджанских композиторов второй половины XX столетия. По мнению исследователя, эволюция программности в симфониях Гаджиева 1950–1990-х годов явственно корреспондирует с аналогичными процессами, доминирующими в позднем симфоническом творчестве Д. Шостаковича – учителя и духовного наставника азербайджанского мастера. При этом показательная тенденция к более детализированному и наглядному воплощению композиторских программных замыслов соотносится автором статьи с определённой динамикой, отмечаемой в «коммуникативном пространстве» культуры бывшего СССР. В частности, наблюдается тяготение Шостаковича и его учеников к жанровой модели

«большой симфонии», трактуемой с позиций своего рода «театрализованного» повествования или «проповеди» о судьбах родной страны и мира в целом. Исследователем констатируется приоритетная роль «интонационно-фабульной» драматургии, «репрезентируемых» и «вуалируемых» цитат, разнообразных символов-«шифров» как составляющих «поэтики иносказаний», утвердившейся в советском симфонизме. «Свободный диалог поверх барьеров», инициируемый композиторами, на рубеже 1980–1990-х годов обретает черты публицистичности и хроникальности. Как отмечает автор статьи, вышеупомянутые процессы находят самобытное претворение в симфониях Гаджиева.

Ключевые слова: Дж. Гаджиев, национальный симфонизм, Д. Шостакович, программность, «большая симфония», музыкальная драматургия.

THE EVOLUTION OF PROGRAMNESS
IN THE SYMPHONIES BY J. HAJIEV (THE 1950–1990s)

The article is devoted to programness as fundamental characteristic of symphonic thinking by J. Hajiev (1917–2002) – one of the greatest Azerbaijan composers in the second half of the XXth century. As the researcher thinks, evolution of programness in the symphonies by Hajiev clearly corresponds with analogous processes in the late symphonic work by D. Shostakovich (he was the tutor and spiritual mentor for the Azerbaijan maestro). Moreover, the significant tendency towards more detailed and obvious realization of composer's program conceptions is correlated by the author of the article with the certain dynamics which is noted in «communicative space» of the former USSR. In particular the inclination of Shostakovich and his followers to the «great symphony» genre model to be

interpreted from a position of peculiar «narration» or «sermon» about the Motherland and the whole world fates is observed. The researcher establishes the priority roles of «intonation-plot» dramaturgy, and the «represented» or «veiled» quotations, and various symbols-codes in the capacity of constitutive elements as applied to «allegorical poetics» which became firmly established in the Soviet symphonicism. «A free dialogue over barriers» initiated by composers finds the marks of publicism and chroniclensness. As the author of the article notes the afore-said processes obtain the distinctive transubstantiation in Hajiev's symphonies.

Key words: J. Hajiev, national symphonicism, D. Shostakovich, programness, «great symphony», music dramaturgy.

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 T. kyzy

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

