

М. А. АБДУЛАЕВ*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова***ЖАНРОВЫЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ СЮИТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ ЮЖНОГО ДАГЕСТАНА**

Статья посвящена становлению и развитию жанра инструментальной сюиты в творчестве композиторов Южного Дагестана. Автор выделяет два этапа в развитии жанра: первый связан с фортепианными сюитами Готфрида Гасанова (1950, 1952), второй – с появлением его «Симфонических танцев» (1963), оказавших огромное влияние на творчество последующих композиторов, создавших ряд сюит для оркестра дагестанских народных инструментов. Среди них – «Даргинские эскизы» С. Керимова, «Рутульские эскизы» М. Гусейнова, а также две сюиты А. Мехмана. В этих сочинениях проявилась тенденция усложнения музыкального языка за счет применения оригинальных темброво-фактурных решений. В статье отмечаются новаторские черты «Музыкальных красок Дагестана» М. Гусейнова, связанные с расширением жанрово-стилистической структуры цикла, а также многообразием подходов к разработке фольклорного материала. Композитор использует свободную обработку первоисточника, стилизацию, воссоздает отдельные элементы народного исполнительства.

Востребованность инструментальной сюиты в национальном искусстве обуславливается музыкальной картинностью и звуковой конкретностью. Именно эти качества в полной мере способствовали появлению высокохудожественных индивидуальных творческих решений. Особое внимание при их характеристике уделено проблемам музыкальной программности, драматургии, национальным истокам тематизма, а также различным звуковым эффектам. В процессе сравнительного анализа сделаны выводы о жанровых и стилистических особенностях произведений, которые коррелируют с претворением романтической и неофольклорной композиционных моделей. Кроме того, отмечается, что сюитный принцип формообразования оказался близок традиционной музыкальной культуре Южного Дагестана. Данный структурный принцип позволил интегрировать в единую драматургическую целостность разнохарактерные песенно-танцевальные композиции.

Ключевые слова: инструментальная сюита, композиторы Южного Дагестана, музыкальный романтизм, неофольклорные тенденции, расширение жанрово-стилистической структуры, интертекстуальность, колористические эффекты.

Для цитирования: Абдулаев М. А. Жанровые и стилистические особенности инструментальной сюиты в творчестве композиторов Южного Дагестана // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 15–23.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_15

M. ABDULAEV*S. Rachmaninov Rostov State Conservatory***GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF THE INSTRUMENTAL SUITE IN THE WORKS OF SOUTH DAGESTANI COMPOSERS**

The article examines the formation and development of the instrumental suite genre in the works of South Dagestani composers. Two stages in its evolution are identified: the first is associated with Gottfried Gasanov's piano suites (1950, 1952); the second – with the appearance of his "Symphonic Dances" (1963), which had a profound influence on subsequent composers who created a number of suites for the orchestra of Dagestani folk instruments. Among them are S. Kerimov's "Dargin Sketches", M. Guseinov's "Rutul Sketches", as well as two suites by A. Mekhman. These works demonstrate a tendency toward the increasing complexity of musical language through original timbral and textural solutions. The article highlights the innovative features of M. Guseinov's "Musical Colors of Dagestan", particularly the expansion of the genre-stylistic structure of the cycle and the diversity of approaches to folk material. The composer employs free adaptation of sources, stylization, and the recreation of specific elements of folk performance practice.

The demand for the instrumental suite within national art is explained by its vivid imagery and sound concreteness – qualities that facilitated the emergence of highly artistic and individual creative solutions. Particular attention is given to issues of musical program, dramaturgy, national thematic sources, and various sound effects. Comparative analysis leads to conclusions about the genre and stylistic features of these works, which correlate with the realization of both Romantic and neo-folkloristic compositional models. Moreover, it is noted that the suite principle of form proved to be close to the traditional musical culture of South Dagestan. This structural principle made it possible to integrate diverse song and dance compositions into a single dramatic unity.

Keywords: instrumental suite, South Dagestani composers, musical Romanticism, neo-folkloristic tendencies, expansion of genre-stylistic structure, intertextuality, coloristic effects.

For citation: Abdulaev M. Genre and stylistic features of the instrumental suite in the works of South Dagestani composers. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 15–23.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_15



Развитие дагестанской композиторской школы на пути освоения европейского профессионального опыта тесно связано с жанром сюиты. Можно сказать, что обращение к этому жанру является важным шагом в освоении всей совокупности крупных циклических форм. Кроме того, переход к сюитной многочастной форме от контрастно-составного принципа, лежащего в основе формообразования романтических одночастных произведений (например, фантазий и рапсодий, созданием которых были увлечены многие композиторы Южного Дагестана), представляется вполне закономерным. Он логично согласуется с художественным ростом авторов, стремящихся к изучению более сложных инструментальных форм. Чем же этот жанр оказался близок национальным мастерам второй половины XX века? Следует упомянуть такие важные качества сюиты, как музыкальная картинность, структурная ясность, звуковая конкретность, в полной мере способствующие реализации художественно значимых индивидуальных творческих решений.

Ввиду глубоких исторических корней сюитного жанра, а также с целью проникновения в его сущность и специфику, следует внести ясность в терминологическую специфику таких взаимосвязанных понятий, как сюита и сюитность, с учетом соответствующих композиционных принципов.

Область сюиты весьма разнообразна, в силу чего отечественные исследователи, характеризуя данный жанр, выделяют различные его параметры. Так, В. Бобровский указывает: «Сюита – объединение нескольких контрастирующих произведений <...>» [1, с. 107]. Сравнивая ее с сонатно-симфоническим циклом, цитируемый автор отмечает, что «сюита основана на единстве во множественности, сонатно-симфонический цикл – на множественности единства» [Там же].

Более развернутое определение предлагает Б. Асафьев: «...сюиты – сопоставление контраст-

ных танцевальных пьес с восполнением их пьесами созерцательно-лирического (арии), описательного (характеристики, портреты, звукопись настроений) или интеллектуально-симфонического плана (например, прелюдии в английских сюитах Баха)» [2, с. 188]. Из этого следует, что в качестве главного признака жанра выделяется принцип контраста.

Б. Яворский именует жанровой доминантой сюиты (в данном случае барочной) следующее: «...сюита является композиционным циклическим сопоставлением (законченным циклом) нескольких моторных схем, отличающихся друг от друга композиционными признаками¹ моторно-танцевальных схем» [3, с. 14].

Подытоживая приведенные терминологические определения, отметим, что в них обозначены важнейшие параметры сюиты, которые в совокупности очерчивают специфику жанра и могут быть кратко сформулированы как *единство целого на основе чередования контрастных миниатюр*.

Обратимся теперь к трактовке сюитности. Термин впервые был введен в искусствоведческий обиход Б. Асафьевым в статье, посвященной балету «Раймонда» А. Глазунова: «По видимости, сплетение сюит может представляться в балете случайным выбором разнохарактерных танцев (дивертисмент). <...> Значение сюитности выступает в ином плане: в плане сопряжения воздействующих на течение внутреннего действия импульсов (в данном случае ритмико-танцевальных формул и их сплетений с мелодико-гармоническими и колористическими факторами)» [4, с. 94]. Таким образом, Б. Асафьев разделяет понятия сюиты и сюитности, придавая второму свойство «внутреннего воздействия» на процесс формообразования. Расширение «зоны влияния» сюитного принципа организации становится одной из важнейших тенденций в музыке конца XIX и XX столетий. Характеризуя ее, современный исследователь трактует сюитность

не как жанровую категорию, а как «...принцип композиции, в основе которого лежит контраст небольших, картинно-изобразительных, четко оформленных и вполне самостоятельных частей, объединенных посредством идеи, тональности либо какого-то иного условия» [5, с. 12].

Осветив ключевые понятия, значимые для настоящего исследования, перейдем к рассмотрению сюитных циклов композиторов Южного Дагестана. Исходя из наличествующих материалов, в развитии жанра прослеживаются *два этапа*.

Начальный включает в себя 1950-е годы и связан преимущественно с творчеством Готфрида Гасанова. Его первые сюиты, созданные для фортепиано, явились продолжением более ранних сочинений указанного автора, в которых синтезировались европейские композиционные приемы и национальный тематизм. В сюите «Юность» (1950) был использован принцип контрастных сопоставлений, посредством которых запечатлевались столь любимые Г. Гасановым лирико-пейзажные образы («Солнечное утро», «Романс», «Шутка»).

В 1952 году была сочинена Вторая сюита для двух фортепиано. Изначально этот цикл задумывался как сонатина для струнного квартета. Как отмечает М. Якубов, «композитор не был вполне доволен своей работой и не раз переделывал ее, сокращал, изменял порядок следования частей <...>» [6, с. 25]. Несмотря на то, что в дальнейшем сонатина получила новое жанровое обозначение, она все же не принесла Г. Гасанову полного удовлетворения.

Начиная с 1960-х годов, творческие устремления большинства композиторов были связаны с оркестровыми сочинениями, что ознаменовало наступление *второго этапа* развития сюитного жанра. Отчетливо проявилась тенденция, связанная с усложнением музыкального языка, все чаще авторы обращались к сопоставлениям тональностей мажоро-минорного и хроматического родства, применяя новые темброво-фактурные решения.

Первым крупным сочинением, в котором запечатлелись стилистические элементы музыкального романтизма, стали «Симфонические танцы» Г. Гасанова (1963). Автор писал об этом произведении: «Я представляю сюиту по типу григовских... Широко цитирую мелодический материал из народной музыки, конечно, в свободной обработке» [6, с. 179]. Следует заметить, что Г. Гасанов – лирик по складу своего таланта. Содержание его творчества тесно связано с жизнью народа, образами родной природы. Направляя свои искания в жанр сюиты, он применил многолетний опыт осмысления фольклора. Если в ранних произведениях музыкальный язык осно-

вывался на точном цитировании, то в более поздних отмечается активное варьирование первоисточника, применение принципа стилизации.

«Симфонические танцы» оказали огромное влияние на дальнейшее развитие сюитного жанра в Дагестане. Они послужили образцом для других композиторов республики, создавших ряд произведений для оркестра дагестанских народных инструментов. В том же году (1963) появились «Даргинские эскизы» С. Керимова, «Рутульские эскизы» М. Гусейнова, а также две сюиты А. Мехмана².

Другая линия развития жанра была связана с претворением неофольклорных тенденций, утвердившихся в отечественной музыке конца 1950-х – начала 1960-х гг. В советском музыкознании данное направление получило название «новая фольклорная волна». В Дагестане ее восприняли с особым вниманием, поскольку она перекликалась с неугасающим интересом дагестанских авторов к национальному фольклору.

Знаменательным художественным событием в русле данной тенденции можно считать создание М. Гусейновым симфонической сюиты «Музыкальные краски Дагестана» (1980), которая уже после первого исполнения привлекла внимание музыкальной общественности. В своих картинах-зарисовках композитор свободно преобразовывал народные мелодии с характерной национальной острой ритмикой. Их интонационные и ладовые особенности оказали большое воздействие на авторское мышление.

Таким образом, в творчестве южнодагестанских композиторов складываются две разновидности сюитного жанра, музыкальный язык которых связан с претворением *романтических* и *неофольклорных* историко-стилистических моделей. Для того чтобы выявить общие закономерности развития в подобных циклах, рассмотрим воплощение названных моделей на примере «Симфонических танцев» Г. Гасанова и «Музыкальных красок Дагестана» М. Гусейнова.

Современным композициям часто дают программные названия – это явление связано со специфическими чертами музыки, отличающими ее от других искусств. По мнению современного исследователя, «программность является ключом к идентификации знаков музыкального произведения: пересечение семантических полей (эпиграфа) дает возможность распознать особый знаковый код сочинения, а значит, – глубже проникнуть в его содержание» [7, с. 170].

В освещаемых сюитах представлены разные уровни воплощения сюжета. Так, драматургическая модель «Музыкальных красок Дагестана» основывается на «воображаемом путешествии» по Южному Дагестану. На это указывают

программные названия четырех частей: «Утро в Рутуле»³, «Крепость Нарын-Кала»⁴, «Радранские горы»⁵ и «Дорога на Фолфан»⁶. Своеобразно выстроен маршрут пути: все части, кроме второй, связаны с высокогорной Самурской долиной⁷, тогда как крепость Нарын-Кала находится в городе Дербенте близ Каспийского моря. Подобная последовательность мотивируется исторически. В частности, составным элементом традиционной экономики горцев Южного Дагестана являлось отходничество (отхожий промысел)⁸ на равнины, где они могли работать за вознаграждение (продовольственное или денежное). Кроме того, нередко ашуги Самурской долины съезжались в Дербент и принимали участие в музыкальных соревнованиях.

Исходя из вышеизложенного, следует, что концепция «Музыкальных красок Дагестана» основана на взаимодействии двух смысловых линий: сопоставления пейзажных зарисовок и темы пути⁹. Если «Утро в Рутуле» символизирует начало продвижения к крепости Нарын-Кала, которая является значимым культурным центром Южного Дагестана, то две последующие части – возвращение к родному очагу. Радранские горы и река Фолфан открывают музыкальные зарисовки окрестностей живописного села Хлут, где композитор с детства впитывал национальный фольклор.

Название «Симфонические танцы», в свою очередь, не связано с программностью, указывая на симфоническую драматургию и жанрово-танцевальную природу сочинения. В трех частях цикла отсутствуют какие-либо подзаголовки или определенная символика – музыкальные «знаки». При этом нельзя не учитывать, что дополнительным смысловым фактором может служить культурный диалог эпох. Поиск «художественных эквивалентов» романтическим принципам изложения и развития музыкального материала¹⁰ привел Г. Гасанова к одноименному сочинению Э. Грига. Название цикла, избранное норвежским композитором для своей последней оркестровой партитуры, позднее использовалось в целом ряде аналогичных циклических произведений (достаточно вспомнить «Симфонические танцы» С. Рахманинова).

От воплощения программности сочинений следует перейти к жанровой основе частей цикла, принимая во внимание исследовательскую характеристику, согласно которой, «визитной карточкой сюиты является “коллекция” разнообразных танцев, различных по национальной природе, по социокультурным и пластическим признакам» [9, с. 7].

Так, в «Симфонических танцах» Г. Гасанова сопоставлены весьма различные по характеру

музыкальные образы. Дагестанские народные истоки легли в основу композиции, определив ее стилистическое и фактурное наполнение. Лишь крайние разделы первой части (*Allegro*) композитор стилизует под менуэт, расширяя жанровые границы музыкального текста и выходя за рамки фольклорной стилистики¹¹. Заметный контраст вносит средний раздел (*Piu tranquillo*), концентрирующий характерные признаки инструментального наигрыша.

Драматургическая кульминация цикла – третья часть (*Allegro*). Содержание ее крайних разделов соотносится с дагестанской танцевальной музыкой, для которой типичны острая ритмика и богатая мелодическая фигурация. Основная тема у струнных полна жизненной энергии. Примечательно, что партия ударных инструментов опирается на ритмический рисунок данной темы, тем самым сохраняя баланс элементов музыкальной выразительности (Пример 1). Подобная сопряженность весьма типична для лезгинских мужских подвижных танцев, именуемых «Зарб макъам».

Иначе построен средний раздел (*Andante*). Он насыщен различными противопоставлениями (характер, метр, темп), что еще более усиливает впечатление автономности частей данного цикла. В качестве солирующих инструментов на первый план выходят, в основном, деревянные духовые. Образное содержание сконцентрировано на простой сельской жизни, с ее пасторальными образами. Лаконичная тема в объеме кварты невольно вызывает ассоциации с игрой пастуха на кшуле (Пример 2). Как отмечает С. Керимов, «многие лезгинские песни с танцем обладают довольно узким диапазоном. Таковы образцы мелодий старинного происхождения» [10, с. 21]. Подражание звуковым эффектам фольклорного исполнительства является важным способом усиления национального колорита сюиты.

Если название «Симфонических танцев» Г. Гасанова указывает на их жанровую природу, то «Музыкальные краски Дагестана» М. Гусейнова открывают новую страницу в эволюции национальной инструментальной сюиты, которая связана с расширением жанрово-стилистической структуры цикла. Отказ от преобладания танцевальных частей, привнесение новых образных отношений, основанных на принципе контрастирования, определяют композиционное своеобразие сочинения.

В последовательности программных наименований частей сюиты, как упоминалось ранее, главенствующее место занимает пейзажная изобразительность. Для раскрытия образно-эмоционального содержания произведения сопоставим их жанровую специфику (Таблица 1).

Четыре части сюиты, как следует из вышеприведенного сопоставления, демонстрируют связь преимущественно с жанрами европейской музыки, а именно:

1. Токкатность с ее напористой ритмической пульсацией пронизывает первую часть «Утро в Рутуле», как нельзя лучше гармонируя с той энергией, которая свойственна импульсивной скрипичной теме. Смещение ритмической опоры на вторую, слабую долю (синкопа) у флейты и гобоя вносит некоторую нестабильность (Пример 3). Таким образом, здесь представлены показательные для творчества М. Гусейнова качества – динамичность развития материала и ритмическая острота.

2. В «Крепости Нарын-кала» применяется комплекс средств, которые принято ассоциировать с музыкальной элегией. Наиболее ярким репрезентантом указанных признаков становится мелодия, содержащая интонации «вздохов», различные ниспадающие мотивы (они создают ощущение печали, отрешенности). На эти важные жанровые черты указывает современный исследователь: «Состояние уныния, сожаления в элегии выражается, главным образом, в преобладании нисходящих интонаций, которые передают никнущее состояние человека» [11, с. 177].

3. «Радранские горы» являются средоточием переживаний и размышлений главного героя. Именно эта часть отражает действительность во всем многообразии ее проявлений, а также более всего соответствует мироощущению автора. Термин *Adagio* (указанный в партитуре) ассоциируется не просто с конкретным темпом, но и с определенным характером музыки, что дает основания назвать пьесу, ориентируясь на эти признаки¹². Импровизационный склад материала, вариантность как основа тематического развития, а также нерегулярная акцентная метрика – качества, которые придают третьей части ярко выраженный национальный колорит.

4. Трактовка финала позволяет композитору создать строго выверенную музыкально-драматургическую структуру, в основе которой – жанровая «арка». Возвращение токкатных черт в четвертой части «Дорога на Фолфан» происходит уже в более масштабной форме, которая достигается за счет звуковой массивности и оркестровой красочности.

Анализируя цикл, нельзя не остановиться на проблеме тематизма, в связи с которой следует заметить, что народная музыка во второй половине XX века осмысливается композиторами достаточно разнообразно. Представить это в рамках единой системы – задача непростая, требующая учета множества критериев. Укажем лишь на некоторые, значимые для настоящего

исследования, характерные особенности работы с фольклорным материалом.

В частности, примечательно вариантное развитие тематизма в «Симфонических танцах» Г. Гасанова, что позволяет обнаружить связь с традиционной инструментальной дагестанской музыкой. По мнению И. Пазычевой, «вариантность, нашедшая отражение в особенных качествах художественного языка, придающих “визуальное” своеобразие каждому отдельному образу, – это важный компонент генезиса и функционирования восточного канонического искусства» [12, с. 31–32]. Наиболее отчетливо вариантность проявилась во второй части (*Presto*), основная тема которой, с самого начала, видоизменяясь, звучит практически на всем протяжении развития. Отсюда – импровизационная текучесть, достигаемая посредством передачи мелодии различным инструментам духовой группы.

Связь с фольклорным материалом осуществляется также посредством воссоздания отдельных элементов музыкальной выразительности. Так, нисходящее секвенцирование в основной теме третьей части относится к числу типичных мелодических приемов, применяемых в народно-танцевальных композициях. Согласно комментарию современного исследователя, секвенция является специфическим способом «...народного музыкального выражения, более того, посредством секвенции достигаются самые различные задачи, вплоть до выполнения роли важного драматургического фактора» [13, с. 254]. Довольно часто она является смысловым заключением всей формы, своеобразной подготовкой дальнейшего каденционного утверждения тоники. Секвенция выступает и как неотъемлемая часть тематического развития. В качестве примера приведем лезгинскую мелодию «Ямудин» (имя исполнителя)¹⁴, начальное построение которой могло служить аллюзией для вышеуказанной темы сюиты (Пример 4). Здесь отчетливо обнаруживается структурная, а также ритмическая преемственность, позволяющая говорить о *явлении интертекстуальности* в национальном искусстве.

Для «Музыкальных красок Дагестана» М. Гусейнова свойственен многообразный подход к разработке фольклорного материала, что создает наилучшие условия для раскрытия индивидуального творческого замысла. В одном из интервью¹⁵ композитор признался, что внимательное изучение народной музыки малочисленных этносов лезгинской языковой группы (рутульцев, агульцев, цахуров) явилось для него надежной опорой при создании инструментальной сюиты. На уровне взаимодействия с первоисточником используется целый ряд приемов: свободная

обработка, воссоздание отдельных элементов (интонационных, ритмических, фактурных), а также стилизация в народном духе.

В условиях поразительной разнородности интонационного материала М. Гусейнов прибегает к колористическим эффектам, которые образуются при звучании различных фактурных комбинаций. Допустимо соотнести их с эстетикой и традициями импрессионизма, которые оказались родственными творческому мышлению композитора [14]. Так, в четвертой части складывается звуковой комплекс, соотносящийся с программным названием («Дорога на Фолфан»). Варьированная тема у скрипки звучит на фоне арпеджированных «раскатов» партии фортепиано, тем самым вызывая ассоциацию льющейся воды в реке, манящей путника.

Как отмечает Ч. Скрыбыкина, «колористика часто перерастает в сонорику, поскольку нетерцовые вертикали, оstinatно повторяющиеся на протяжении целого раздела, имеют свойство увеличиваться <...>» [15, с. 16]. Обратим внимание на то, что применение сонорных эффектов проявляется в опоре на темброво-фонические свойства многоголосия. Подобным образом у струнных в «Радранских горах» звучит выдержанный кластер со структурой 2:2:3:2 (с–d–e–g–a). Его появление приходится на соло флейты, которое имеет импровизационную природу, метрическую переменность (2/4 – 3/4). Тем самым композитор усиливает как национальный колорит, так и степень сонорной напряженности.

Подводя итоги, необходимо отметить, что сюитный принцип формообразования оказался близок музыкальной культуре Южного Дагестана, изобилующей разнохарактерными песенно-танцевальными композициями. Этот принцип позволил собрать их в единую драма-

тургическую целостность, основанную на взаимодействии народной и профессиональной художественных систем. Процесс исторического развития жанра инструментальной сюиты в творчестве южнодагестанских композиторов характеризуется двумя ярко выраженными направлениями, концентрирующими в себе целый ряд стилистических особенностей. Целесообразным представляется кратко изложить их в виде обобщающих тезисов:

1. Важнейшим фактором становления сюитного жанра в национальном искусстве является музыкальный *романтизм*¹⁶. Первым крупным сочинением стали «Симфонические танцы» Г. Гасанова, опирающиеся на мажоро-минорную систему с использованием умеренно диссонансирующих созвучий. Жанрово-танцевальная основа пронизывает все три части цикла. Связь с фольклорным материалом осуществляется не только с помощью свободного цитирования, но и благодаря вариантному развитию тематизма, импровизационной текучести изложения.

2. *Неофольклорное* претворение сюиты связано с расширением жанрово-стилистической структуры цикла. Анализ «Музыкальных красок Дагестана» М. Гусейнова позволил выявить ряд тенденций, которые сопряжены с стремлением к звуковой конкретности, поиском новых средств выразительности. Таким образом, композитор отходит от преобладания танцевальных частей и наделяет произведение программным содержанием. Метод взаимодействия с фольклорным материалом претерпевает значительные изменения, вплоть до введения аллюзий и воссоздания элементов народного исполнительства. Наряду с этим, музыкальный язык сюиты ориентирован на хроматическую тональность, которая насыщается колористическими и сонорными эффектами.

«—————» ПРИМЕЧАНИЯ «—————»

¹ К числу композиционных признаков при этом отнесены: метр и дольность (размер), темп, метрические фигуры, характер моторности, специфические виды движения и передвижения (к примеру аттитюды, арабески), характерные особенности сопровождения, композиция изложения и т. д. [3, с. 14–15].

² К сожалению, установить точную дату написания сюит А. Мехмана не удалось. Она отсутствует как в партитуре, так и в других источниках.

³ Рутул – высокогорное село в Южном Дагестане.

⁴ Дербентская крепость Нарын-Кала – исторический архитектурный комплекс, возведенный в VI веке по приказу персидского правителя Хосрова I Ануширвана.

⁵ Радранские горы (Радран дагъ, Типаън дагъ, Сумрай дагъ) расположены с тыльной стороны лезгинского села Хлют.

⁶ Фолфан – горная река в Рутульском районе Дагестана. Протекает вдоль села Хлют, впадая в реку Самур.

⁷ Самурская долина – историко-географическая область на юге Дагестана.

⁸ Отходничество – временный уход жителей села (мужчин) на заработки. Получило широкое распространение в Дагестане на рубеже XIX–XX веков.

⁹ Тема пути занимала особое место в творчестве композиторов-романтиков. Ярким примером может служить фортепианная фантазия «Скиталец» (1822) Ф. Шуберта.

¹⁰ К общим тенденциям романтического стиля, по утверждению отечественного исследователя, относятся «яркая индивидуализация, возможность взаимопревращений и переходов в музыкальном языке,

композиционной и жанровой сферах, повышенная распевность мелодии, гармоническая и тембровая красочность, синтетические явления в формах и жанрах (возникновение смешанных форм, синтез одночастной миниатюры и цикла и т. д.)» [8, с. 14].

¹¹ Следует отметить, что в музыке XIX–XX веков нередки случаи введения менуэта в многочастные инструментальные сочинения. Примером может служить фортепианная Сюита d-moll С. В. Рахманинова (1891), в которой присутствует танцевальная часть Menuetto (с трио в середине).

¹² В эпоху романтизма широкое распространение получили пьесы, состоящие из двух разделов – медленного и быстрого. К примеру, таков двухчастный цикл «Адажио и аллегро» для валторны и фортепиано (1849) Р. Шумана. Данную форму не оставил без внимания и М. Гусейнов: в 1982 году, через два года после завершения сюиты, увидело свет его «Адажио и престо» для литавр, фортепиано и струнного оркестра.

¹³ Необходимо отметить, что в комплексе музыкально-технических приемов дагестанского народного исполнительства важное место занимает именно нисходящее секвенцирование.

¹⁴ Танцевальная мелодия «Ямудин» опубликована в фольклорном сборнике М. Гусейнова.

¹⁵ Текст интервью, проведенного 7 января 1994 года редакцией газеты «Дербентские известия», автору настоящей работы предоставил М. Гусейнов.

¹⁶ Эстетика романтизма, как известно, нашла претворение во многих национальных музыкальных культурах. Она была важной «конструкцией» для композиторов на этапе становления профессионального творчества. Те эволюционные процессы, что происходили в Европе столетиями, в Дагестане должны были усвоить в течение XX века. В связи с этим возникает сопряжение национальных и инонациональных принципов музыкального мышления, благоприятствующее ассимиляции жанров европейской музыки в новой для них художественной среде.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Таблица 1

Программные наименования и жанровые сферы
«Музыкальных красок Дагестана» М. Гусейнова

Часть	Заглавие	Жанровые сферы
I	Утро в Рутуле	Черты токатности
II	Крепость Нарын-кала	Элегия
III	Радранские горы	Черты импровизационности
IV	Дорога на Фолфан	Черты токатности

ЛИТЕРАТУРА

1. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. 228 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. М.: Музгиз, 1947. 53 с.
4. Асафьев Б. В. Балеты Глазунова // Асафьев Б. В. О балете: Статьи. Рецензии. Воспоминания. Л.: Музыка, 1974. С. 86–97.
5. Стусова М. С. Сюитность как принцип композиции в творчестве Д. Мийо: дис. ... канд. иск. (17.00.02). Ростов н/Д, 2019. 173 с.
6. Якубов М. А. Отец дагестанской музыки: Очерк жизни и творчества Г. А. Гасанова. Махачкала: Дагестанское книжн. изд-во, 1980. 168 с.
7. Грачева Т. В. Программность как ключ к идентификации знаков и кодов музыкального сочинения // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35. С. 168–172.
8. Шикина А. Н. Стилиевые формы творческого самосознания в культуре романтизма (на материале творчества Р. Шумана): автореф. дис. ... канд. культурол. (24.00.01). Кострома, 2010. 24 с.
9. Маслий С. Ю. Сюита: Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). М., 2003. 24 с.
10. Керимов С. А. Народное музыкальное творчество лезгин. Махачкала: Дагестан. дом народ. творчества, 1961. 40 с.
11. Маричева И. В. К вопросу об инвариантных чертах музыкальной элегии // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 21. С. 176–180.
12. Пазычева И. В. Вариантность в азербайджанской музыке. Баку: Элм и тахсил, 2015. 376 с.
13. Рахимова А. Э. Обобщающие универсалии жанровой системы азербайджанской народной музыки // Idil Sanat ve Dil Dergisi. 2012. № 5. Вып. 1. С. 249–258.

14. Кормасова М. А. Дорогу осилит идущий // Дагестанская правда. 2001. № 208 (6 ноября). С. 5.
15. Скрыбыкина Ч. К. Гармония в музыке современных якутских композиторов (о претворении национального звукотембрового идеала средствами колористики и сонорики: автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02). Магнитогорск, 2008. 24 с.

REFERENCES

1. Bobrovskiy V. O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy [On the variability of the functions of musical form]. Moscow: Muzyka, 1970. 228 p.
2. Asaf'ev B. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical form as a process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
3. Yavorskiy B. Syuity Bakha dlya klavira [J. S. Bach's Suites for clavier]. Moscow: Muzgiz, 1947. 53 p.
4. Asaf'ev B. Balety Glazunova [Glazunov's Ballets]. In: Asaf'ev B. O baletе: Stat'i. Retsenzii. Vospominaniya [About Ballet: Articles. Reviews. Memories]. Leningrad: Muzyka, 1974. Pp. 86–97.
5. Stusova M. Syuitnost' kak printsip kompozitsii v tvorchestve D. Miyo [Suite tendency as a principle of composition in the works of D. Milhaud]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Rostov-on-Don, 2019. 173 p.
6. Yakubov M. Otets dagestanskoy muzyki: Ocherk zhizni i tvorchestva G. A. Gasanova [Father of Dagestani music: Essay on the life and work by G. Gasanov]. Makhachkala: Dagestan Book Printing House, 1980. 168 p.
7. Gracheva T. Programmnost' kak klyuch k identifikatsii znakov i kodov muzykal'nogo sochineniya [Program tendency as a key to identifying signs and codes of a musical composition]. In: Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2009. No. 35. Pp. 168–172.
8. Shikina A. Stilevye formy tvorcheskogo samosoznaniya v kul'ture romantizma (na materiale tvorchestva R. Shumana) [Stylistic forms of creative self-awareness in the culture of romanticism (based on the work by R. Schumann)]: Abstract of Ph. D. Thesis (Culturology). Kostroma, 2010. 24 p.
9. Masliy S. Syuita: Semantiko-dramaturgicheskiy i istoricheskiy aspekty issledovaniya [Semantic-dramaturgy and historical aspects of the study]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Moscow, 2003. 24 p.
10. Kerimov S. Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo lezgin [Folk musical creative work of the Lezgins]. Makhachkala: Dagestan Palace of Folklore Activities, 1961. 40 p.
11. Maricheva I. K voprosu ob invariantnykh chertakh muzykal'noy elegii [On the problem of invariant features in musical elegy]. In: Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of the Chelyabinsk State University]. 2010. No. 21. Pp. 176–180.
12. Pazycheva I. Variantnost' v azerbaydzhanskoy muzyke [Variant tendency in Azerbaijan music]. Baku: Elm i tahsil, 2015. 376 p.
13. Rakhimova A. Obobshchayushchie universalii zhanrovoy sistemy azerbaydzhanskoy narodnoy muzyki [Generalizing universals of the genre system in Azerbaijan folk music]. In: Idil Sanat ve Dil Dergisi [Idil Art and Language Journal]. 2012. No. 5. Issue 1. Pp. 249–258.
14. Korkmasova M. Dorogu osilit idushchiy [The road will be mastered by the one who walks it]. In: Dagestanskaya Pravda [The Pravda of Dagestan]. 2001. No. 208 (November 6). P. 5.
14. Skrybykina Ch. Garmoniya v muzyke sovremennykh yakutskikh kompozitorov (o pretvorenii natsional'nogo zvukotembrovogo ideala sredstvami koloristiki i sonoriki) [Harmony in the music of modern Yakut composers (on the implementation of the national sound-timbre ideal by means of coloristics and sonorics)]: Abstract of Ph. D. Thesis (Art). Magnitogorsk, 2008. 24 p.

Абдулаев Магомед Айнуллахович

методист Центра дополнительного профессионального образования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
derbent.magomed1997@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4490-1444

Magomed A. Abdulaev

Specialist of the Centre for Continuing Professional Education
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
derbent.magomed1997@mail.ru
ORCID: 0000-0003-4490-1444