

ПРЕЛОМЛЕНИЕ ПРИНЦИПОВ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ АКШИНА АЛИЗАДЕ

Проблема исследования фольклора и принципы претворения его в композиторском творчестве является одним из интересных направлений музыковедения. Исследования по сбору фольклорного материала проходят в контексте изучения, (иногда) сопоставления музыкальной культуры разных народов, что направлено на сохранение и популяризацию этого богатого наследия. А в практическом плане «фольклорные опусы» композиторов преследуют разные цели. Для одних – это эпизодическое влечение, для других – характерная особенность творческого стиля, определяющего основное направление. Фольклоризм прошел долгий путь развития, его вклад в эту область (как в научном, так и практическом аспекте) отображает самые изощренные методы композиторского письма. В связи с этим в статье освещена проблема «фольклор и композитор». Основной целью статьи является изучение принципов интерпретации фольклора в композиторском творчестве (неофольклористов) XX века. В связи с этим приводится типология приемов работы с народной музыкой композиторов с разными эстетическими ориентациями. В данной статье рассматриваются приемы использования фольклора и принципы его интерпретации в творчестве известного азербайджанского композитора Акшина Ализаде (1937-2014). Проводятся параллели между первыми представителями неофольклоризма и творчеством А. Ализаде, что и составляет новизну данного исследования. А. Ализаде в своих опусах использует фольклор в виде целостной цитаты, а также включает ряд его элементов. А в некоторых произведениях, не прибегая к цитированию, создает собственный прототип, близкий принципам фольклорного мышления. Сочетание народных элементов с современной композиторской техникой (и тенденциями) – основа творческого стиля А. Ализаде. Композитор прибегает к приемам подражания, ритмическим усложнениям, гармоническому богатству, вариантному (макро- и микротематическому) развитию, тем самым динамизирует фактуру и отражает современный взгляд и подход к народному образцу.

Ключевые слова: неофольклоризм, И. Стравинский, Б. Барток, современная композиторская техника, Акшин Ализаде, национальный стиль

Для цитирования: Ханбекова В. Н. Преломление принципов неофольклоризма в творчестве Акшина Ализаде // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1. С.34-43.

Vafa N. Khanbayova REFRACTION OF THE PRINCIPLES OF NEOFOLKLORISM IN THE WORKS OF AKSHIN ALIZADEH

The problem of studying folklore and its implementation in composer's work is one of the interesting areas of musicology. Research on the collection of folklore material takes place in the context of studying, (sometimes) comparing the musical culture of different peoples, which is aimed at preserving and popularizing this rich heritage. And the "Folklore opuses" of composers pursue different goals. For some, this is an episodic attraction, for others it becomes a characteristic feature of the creative style that determines the main direction. Folklorism has come a long way of development and the contribution to this area, both in scientific and practical aspects, reflects the most sophisticated methods of composer writing. In this regard, this article highlights the problem of "folklore and the composer". The main purpose of the article is to study the principles of folklore interpretation in the composer's work (neofolklorists) of the 20th century. In this regard, a typology of methods of working with folk music by composers with different aesthetic orientations is given. This article discusses the methods of using folklore and the principles of its interpretation in the work of the famous Azerbaijani composer Akshin Alizade (1937-2014). Parallels are drawn between the first representatives of neo-folklorism and the work of A. Alizade, which is the novelty of this study. A. Alizade uses folklore in the form of a complete quotation in his opuses, and also includes a number of its elements. And in some works, without resorting to quoting, he creates his own prototype, close to the principles of folklore thinking. The combination of folk elements with modern composing technique (and trends) is the basis of A. Alizade's creative style. The composer resorts to imitation techniques, rhythmic complications, harmonic richness, variant development, thereby dynamizing the texture and reflecting the modern view and approach to the folk model.

Key words: neofolklorism, I. Stravinsky, B. Bartok, modern composing technique, Akshin Alizade, national style

For citation: Khanbayova V.N. Refraction of the principles of neofolklorism in the works of Akshin Alizadeh // Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 1. С. 34-43.

Введение

Одним из сильных факторов стилеобразования является категория национального. Оно выражается в различной форме: ладовое мышление, фактура, образы, жанры, исполнительские свойства, фольклор (устная традиционная музыка) и т.д. Отношение к фольклору в композиторской практике проявляется не только в видении и оценке оригинального аутентичного материала в контексте собственного, но и определяет стиль. Для неко-

торых – это источник вдохновения, для других – основа творческого мышления. «Протоптанные пути», отработанные методы в динамике XX века теряли актуальность и по этой причине, парадоксальным образом появились и стали сосуществовать несколько направлений (модернизм, неоклассицизм, неobarocko, неоромантизм, неофольклоризм), определившие вектор творческих исканий. Это сказалось не только на гармонии, ритме, фактуре, методах разработки материала,

сложном контрапунктическом развитии, но и на применении различной композиторской техники. В контексте сказанного большой интерес представляет творчество И. Стравинского, Б. Бартока, оказавшее влияние на последующее поколение. Выработанные ими эстетические принципы неофольклоризма нашли отражение в произведениях различных представителей национальных композиторских школ. По этой причине в статье рассматриваются точки соприкосновения азербайджанского композитора Акшина Ализаде с музыкальными тенденциями (в том числе и с неофольклоризмом) второй половины XX века.

Обсуждение

На протяжении всего пути и И. Стравинский, и Б. Барток вносили немало изменений в свой стиль, и, рассматривая эволюцию их творчества, можно увидеть черты европейской концертности эпохи барокко и предклассицизма (инструментальных сочинений), черты классического и романтического искусства, импрессионистическую и экспрессионистическую эстетику с довлеющей силой неофольклоризма. И. Стравинский показал принципиально новый подход в разработке материала. Б. В. Асафьев так писал об этом: «Вместо типично гомофонного склада музыки и обусловленной им четырехголосной ткани с аккордовым голосоведением по вертикалям Стравинский переходит к полиритмической и линейной композиции, к подчиненным линиям комплексным гармониям и к безусловному господству принципов оформления, вытекающих из динамики мелоса (как это особенно было присуще народному творчеству)» [1, с.158].

И. Стравинский в начале своего пути обращается как к календарно - обрядовому («Жарптица»), так и городскому фольклору («Петрушка») и, в конце концов, открывает метод развития мотивно-ритмических формул (коротких попевок), поддающихся самым разнообразным трансформациям, вариантным изменениям, наслоениям фактуры («Весне священной»), где теряется грань между цитатой и нецитатой. В связи с этим можно определенно сказать, что «Весна священная» И. Стравинского – это некий тезис эстетики неофольклоризма. Композитор на основе жанровой картинки создал крупное симфоническое произведение, которое до сих пор вызывает неподдельный интерес.

Конечно, этот композиционный приём берет своё начало с «Камаринской» М. Глинки, где не только цитируется фольклорный материал, но и плясовая превращается в прамотив, из которого вырастает все сочинение. Впоследствии этот метод был развит не только М. Балакиревым и Н. Римским-Корсаковым, но и широко распространен в музыке XX века (М. де Фалья, Б. Барток). Нерегулярный метр, тональное мышление, отличное от классической европейской традиции, активная и энергичная ритмика, обобщенное воплощение национального характера (речь, мышление, детонация) со свойственными ему короткими попевками и их вариативными повторами, наслоениями звуковых линий – привносит в фольклоризм новый характер. Постепенно наряду с непосредственным цитированием и отходом от него, прослеживается взаимодействие «народных элементов» с самыми современными приемами композиции. Так, в своей статье «О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени» Б. Барток указывает на два основных типа обработки народной музыки: когда «...сопровождение, вступление, заключение и интерлюдия являются как бы рамкой, в которую мы – как драгоценный камень в оправу – замыкаем главное: крестьянскую мелодию», и ... когда «наоборот: крестьянская мелодия играет лишь роль эпиграфа, а самое главное – это то, что находится вокруг» [2, с. 246].

Для стиля И. Стравинского и Б. Бартока характерны краткие мелодические построения, нетрадиционное гармоническое мышление и активная ритмика; своеобразное решение можно увидеть в области полиладовости, политональности и полиритмики. Характерной чертой ритма Б. Бартока являются ассиметричные структуры, смешанные метры (пятидольные, семидольные размеры), нерегулярные метры (идущие от турецкого - aksak, что означает «хромой ритм»); прослеживаются и ассиметричные разбивки ритмических долей внутри такта. Варьирование (тембровое, ритмическое, регистровое, тематическое, темповое сопоставление), которое характерно для народной музыки, находит широкое применение в произведениях Б. Бартока. Если полифоническое развитие (канон, имитация, контрапункт) стояло особняком, то и ключевым вопросом был ритм. Ритмическая система Бартока основывается в основном на двух типах движения крестьянской музыки Во-

сточной и Центральной Европы, темп же – на основе ритмов джусто (*tempo giusto*) и парландо-рубато (*parlando*). В произведениях Б. Бартока сосуществуют как четкое ритмическое связывание (*tempo giusto*) и свобода (зачастую в звукоряде, используемой в ритме Парландо, последние звуки в частях мелодии всегда находятся на ступенях пентатоники), так и принцип тональности и атональности с возобладанием полимодальности. Примером могут служить «Микрокосмос», Музыка для струнных, ударных и челесты» (рис.1) [III,4–19].

Музыка для струнных, ударных и челесты



Рис. 1. Музыка для струнных, ударных и челесты

Хотя Б. Барток пользовался всеми современными техниками композиторского письма, но, как и многие композиторы (С. Прокофьев, П. Хиндемит, А. Онеггер, Д. Кабалевский и др.), не был приверженцем додекафонии. Некие элементы техники додекафонии просматриваются в рамках современной тональной модальной композиции. Нередко Б. Барток использует принцип хроматической дополненности, в результате чего возникают 12-тоновые линии (5-й квартет); в 4-м квартете вместе с хроматически-тональной системой просматривается 4-звучная микро-

серия (e-f-fis-es; a-c-b-h)». Здесь же в качестве примера можно вспомнить музыку Скрипичного концерта Б. Бартока с побочной партией, написанной в додекафонной технике (рис. 2).

Скрипичный концерт

Б.Барток



Рис. 2. Скрипичный концерт, Б. Барток

Правда, и И. Стравинский, до того, как обратиться к серийной технике, активно использовал старые лады, европейскую тональную систему, симметричные, полиладовые комбинации, а также свободное сочетание новомодальных звукорядов (примером может служить «Тайны игры девушек», где просматривается «модально-ритмическое развертывание ряда fis – e – cis – h и по горизонтали, и по вертикали») [3].

Надо отметить, что развитие серийности на основе модальности Б. Бартока взяли на вооружение многие композиторы. Так, к примеру, следует вспомнить додекафонную Третью симфонию К. Караева, Первую симфонию Д. Дадашева, Виолончельную поэму Акшина Ализаде и т.д. И. Пазычева в статье «О вариантном развитии в Третьей симфонии Кара Караева» пишет: «В теме-серии симфонии К. Караева тритон «f – h» оказывается основополагающим конструктивным принципом ладообразования, своеобразной осью сопряжения двух ладов Шур с тониками «f» и «h» [8]:

Третья симфония
Тема-серия

К.Караев



Д. Дадашов в Прелюдиях, написанных в додекафонной технике, также использует серию, которую скрещивает (например, № 9) с

ладом «Шур». Взятая в свободном обращении серия, подчиняется интонационной структуре песни Ахсена Дадашова «Biri sənsən, biri mən»

(вступление – fis-g-h-e, основная часть – e-q- fis;-e-a-q-; fis-h-a-q-fis-e).

Прелюд №9

Д. Дадашов



Акшин Ализаде в Виолончельной поэме, комбинируя лады и применяя хроматизмы, строит серию, основанную на макамах «Раст» и «Сегях».



Как отмечено автором выше, творческий метод И. Стравинского и Б. Бартока, стоявших у истоков неофольклоризма, оказал большое влияние на композиторов XX века. Позднее неофольклоризм стал активно развиваться в советской музыке второй половины 1950 — 1980-х гг. (наряду с неоклассицизмом, неоромантизмом) и перерос в направление под названием «Новая фольклорная волна». Активная разработка фольклоризма идет как в научной сфере (И. Христиансен, Э. Алексева, В. Базанова, В. Беляев, А. Веселовский, Х.-И. Мозер, В. Гусев и т.д.), так и в композиторской (Г. Свиридов, В. Гаврилин, Р. Щедрин, Р. Леденёв, Ю. Буцко, С. Слонимский и т.д.). Методы работы с фольклорным первоисточником и вытекающие отсюда различные задачи в композиторской практике в целом отражают всеобъемлющую работу в сфере скрупулёзного изучения фольклора (Б. Барток, К. Орф и т.д.). Исходя из этого, Л.П. Иванова в своей диссертации «Типология фольклоризма в русской музыке XX века» выделяет несколько

типов претворения фольклорного материала в композиторском творчестве. Здесь отмечают такие типы, как целостное включение фольклорного образца в авторский текст, использование элементов фольклора, опора на фольклорное мышление. [5, с. 11]. Аналогично Н.Ю. Жоссан в своей статье «О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века» [4, с.106] выделяет 3 тенденции работы с фольклорным материалом периода конца 1950–70-х годов. В азербайджанском музыковедении проблема «фольклор и композитор» также была изучена многими учеными. В свете сказанного хотелось отметить книгу Ф. Халыгзаде «Üzeyir Hacıbəyli və folklor» («Узеир Гаджибейли и фольклор») [10], статью В. Ханбековой “Azərbaycanda şəbeh tamaşaları və ilk milli opera” («Представления мистерии шабех и первая национальная опера в Азербайджане») [11], диссертацию Н. Мамедовой «Azərbaycan musiqi folkloru müasir bəstəkarların xor işləmələrində» («Азербайджанский фольклор в современных композиторских хоровых переложениях») [7] и т.д.

В азербайджанской музыкальной практике неофольклоризм был развит шестидесятилетним Акшином Ализаде и композиторами следующего поколения (А. Азимов, Д. Гулиев, Е. Дадашева). Впервые в полной мере он проявил себя в творчестве Акшина Ализаде. Надо отметить, что перу композитора принадлежат как оркестровые (5 симфоний, сюиты, Кон-

церт, Поэма, пьесы и т.д.), вокально-симфонические произведения (кантаты «Азе-риляр», «Празднество», «Песня о благословенном труде»), сценические (3 балета), хор-вые, камерно-инструментальные произведе-ния, так и музыка к кинофильмам и спектак-лям. Музыка его всегда отличается гуманиз-мом и гражданственностью: она полна впе-чатлениями от бытия, чувством долга перед прошлым и будущим. В стихийном величии природы, гении народа он черпает творческое начало, осмысливая его в народно-поэтическом ракурсе. Поэтому не случайно, что устный поэтический фольклорный жанр баяты превращается у него в оригинальный музыкальный жанр, где происходит каче-ственно новый художественный синтез народного и композиторского мышления. Ав-тор переинтонирует фольклор, переименовывает его, вписывает в образно-эмоциональную сферу произведений, порой использует его семантический смысл или же, наоборот, ме-няет его образное содержание, обогащает признаками внефольклорных жанров (марш, гимн, вальс). Соединение в одном произведе-нии различных черт фольклора ведет к поли-жанровости. А качественные преобразования, связанные со свободным обращением с народной музыкой (лирическая песня «Ай дили, дили» звучит как плач-агы в среднем разделе «Голоса моря» из кантаты «Азери-ляр», лирическая песня «Гурбан олум о гёзле-ре» в Пятой симфонии приобретает элементы плача и т.д.), показывают истинную ценность этого искусства для художника как вечного, но не застывшего; оно живое и ракурс его многогранен.

Вокальный цикл для а капелла «Баятылар» (1969) Акшина Ализаде явился образцом но-вых тенденций, где слились воедино фольк-лор (в том числе и архаический) и современ-ная композиторская техника письма. Тради-ционный хоровой стиль, базируясь на пере-кличках, рельефной мелодике, бассо-остинато, вариантном развитии оборотов, ди-атоничности ладов уплотняется за счет сум-мирования в гармонической вертикали зву-ков, сонорных эффектов, использовании кла-стеров, тоникальной роли интервала секун-ды. «В основе интонационного содержания цикла – трихорд чаще с терцовым, иногда квартовым заполнением и секундовый обо-рот, вызывающий ощущение первозданности. В разных модификациях, порознь или вместе,

они составляют суть тематизма цикла, спо-собствуя его цельности, единству» [9, с. 42]. Конечно, сложный, многогранный и вместе с тем понятный стиль А. Ализаде опирается на национальные традиции (У. Гаджибейли, К. Караев, Ф. Амиров), но здесь зримо ощущает-ся влияние И. Стравинского, К. Орфа, Б. Бартока, С. Прокофьева, Г. Свиридова. Модернизм и фольклоризм (как и стремление объединить части общим тематизмом, вари-антностью развития), идущие от стилистики И. Стравинского, Б. Бартока, дают основание вспомнить о другом популярном произведе-нии – «Кармина Бурана». Как известно, К. Орф наряду с неоклассицизмом плотно соприкос-нулся и с неофольклоризмом. Хотелось бы провести некоторые параллели между «Ба-ятылар» А. Ализаде и «Кармина Бурана» К. Орфа. В качестве объединяющих факторов можно перечислить такие свойства, как цик-личность (25 номеров в «Кармина Бурана», 10 номеров в «Баятылар»), обращение к древней народной поэзии и народно-песенному фоль-клору, диатоничность мелодики (без распе-вов, преимущественно с секундовым движе-нием). Надо отметить, что в «Баятылар», не-смотря на сложный гармонический комплекс, мелодика отличается в основном диатонич-ностью. Трихорд в разных модификациях со-ставляют суть тематизма цикла «Баятылар», а в «Кармина Бурана» интонационные мотивы Первого хора затем варьируются практически во всех последующих номерах. Связанные с ашугским искусством (в частности, строением саза) секундовые, кварто-квинтовые созвучия играют особую роль в «Баятылар». К. Орф же, используя немецкий фольклор, в «гармонии основывается на аккордах секундово-квартовой структуры с выдержанным тоном. Равномерное движение крупными длитель-ностями с обилием *ostinato* – мелодических, гармонических, ритмических – создает осо-бую напряженность. Гармония Орфа обладает завораживающей силой в своей элементарно-сти, архаичности (в этом ощущается сходство со стилем И. Стравинского, Б. Бартока). Широ-ко используется модальность с преимуще-ственным отсутствием вводнотонности, ак-корды нетерцовой структуры, длительные педали и остинато» [6, с.536]. В содержании обоих циклов нашли отражение идеи, связан-ные с природой, сложностью жизни, любовью, в то же время здесь отразились сатирические и юмористические чувства. Подражание дере-

венским музыкальным инструментам мы видим и в «Кармина Бурана», и в «Баятылар» (саз, балабан, ударные и т.д.), а также принципы остинато в первом случае, идущего от немецкого фольклора, во втором - от мугамного и ашугского творчества. Здесь же надо отметить, что и в «Кармине» (№ 25; «O, Fortuna») возвращение к теме из эпилога, и в «Баятылар» (состоящем из 10 номеров) музыкальный материал первого номера, повторяясь в конце, обрамляет весь цикл.

Характеризуя творчество А. Ализаде, надо отметить такие качества, как глубокое осмысление национальной культуры и поиск новых средств выражения. Композиционные, ладово-интонационные и метроритмические особенности мугамной и ашугской музыки

(«Ашигсаягы», ода «Ана Вэтэн»), фольклора сочетаются с современными композиционными приемами: лаконизмом, индивидуальным стилем и стройностью музыкальных построений. В целом, неофольклорные традиции заметны не только в «Баятылар», «Джанги» А. Ализаде, но и в неоклассической Камерной симфонии (1966). В этом сочинении слушателя завораживает прозрачная и графическая оркестровая манера письма, принципы мугамного мышления (во II части композитор использует мугам «Раст») и танцевальный фольклор («Вахзалы»). Также в качестве интересных примеров следует вспомнить его Четвертую симфонию (в финале в партии певца-ханенде звучит народная песня «Гюль ачды» как некая аллюзия на азан).

А.Ализаде

IV Симфония, финал

The image shows a musical score for the finale of the IV Symphony. It includes a vocal line and several instrumental staves: Violin I (liv. a4), Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The vocal line begins at measure 36 with the syllable 'A...'. The instrumental parts consist of sustained notes with long slurs, indicating a slow, atmospheric texture.

В Пятой симфонии автор использует народные инструменты, такие как ней, саз, зурна и большой фольклорный материал.

Следует отметить, что хотя в начале XX века возник интерес к фольклорным образцам, ни И. Стравинский, ни М. де Фалья, ни Б. Барток не включали в свои партитуры народные инструменты, а лишь использовали приемы, имитирующие тембр звучания. Так, И. Стравинский имитирует звук гитары в «Балалайке» для фортепиано (5 легких пьес в 4 руки), а М. де Фалья – в «Ночных садах Испании». Такой процесс Б. Асафьев называл «отраженным интонированием народных инструментов». А.

Ализаде же, следуя традициям У. Гаджибейли, (а именно включение в состав симфонического оркестра оперы «Кероглы» таких азербайджанских народных инструментов как тар, саз, зурна, балабан) прибегает к схожему методу в своей Пятой симфонии. В этой симфонии заметно не только «раскрепощение» народных инструментов (посредством сонорного и тембрового сочетания), но и некое уподобление инструментам симфонического оркестра. Всё это, конечно, является результатом поиска в сфере национального симфонизма. И здесь следует отметить, что отношение к традиции, национальная «идентифика-

ция» вступила в новую стадию, и национальная музыка явилась не открытой интерпретацией «прообразов», а «средством выражения индивидуально-авторских концепций» (Н. Янов-Яновская). Уже 1960-70 годы А. Ализаде в числе первых «оградившись от глобального», «великого давления наследия Шостаковича» (М. Тараканов) в азербайджанской музыке находит свой неповторимый стиль. Индивидуально-авторская концепция прослеживается в каждом сочинении композитора. Опора на принципы мугамного мышления в большинстве случаев проявляет себя не только в сфере фактурного преобразования мугамной монодии, но и в оркестровой стилистике. Процессуальность отображается в осо-

бой ритмике переменных фактурных фаз, перемежаясь между «затушёванной активностью» оркестровой ткани и медитативной статики. Иногда вышеперечисленные свойства проявляют себя в произведениях далеких от «прообраза» как в текстовом, так и стилевом планах. Нередко для передачи медитативной статики или свойств ашугской музыки композиторы прибегают и к сонорным аллюзиям, выполненным средствами современной техники.

В Третьей симфонии (1982) архаичность звучанию придаёт использование типичных признаков древнего обрядового танца «Ялы», а также аллюзии на танец «Шеки ялысы».

Senza metro, a piacere

А такие свойства, как полиладовость, полиритмика, вариативное развитие материала, обилие *ostinato* (мелодических, гармонических, ритмических), особая роль солирующих инструментов в сочетании с современной композиторской техникой (алеаторика, сонорика), работа с микро и макротематизмом указывает не только на национальные истоки, но и на влияние музыкальных веяний XX века (в том, числе и эстетики неофольклоризма).

В Третьей и в последующих Четвертой (1984) и Пятой (1989) симфониях импровизационные и интонационные (композиционные) свойства, идущие от мугама, проявляют себя в чередовании метрически чёткого и нечёткого ритмических строений (*senza metrum, a piacere, rubato*), сопоставлении созерцательности и динамичности, кульминационного

восхождения к самой напряженной точке, а затем спада.

Пятая симфония продолжает концепцию Третьей (Эпико-драматической), но только в новом качестве. Это последняя симфония А. Ализаде, и она суммирует все искания композитора в этой сфере. Ей присущи черты героических сказаний, но особую непоколебимость придают ей кличи зурны и скандирующие возгласы саза. «Три кита» (фольклор, мугамное и ашугское творчество), на которых базируется в своей стилистике автор, проявили себя в равноправном отношении. Фольклорный материал приводится как виде цитат, так и в свободном обращении. Композитор свободно использует образцы фольклора и традиционной профессиональной музыки. Среди них такие ашугские напевы, как “Dübeysi”, “Yanıq Kərəmi”, “Koroğlu”, “Cəlili”, “Çoban bayatısı”, а

также “Kəsmə şikəstə” (в кульминации уar” (15-20 цифры) и др. симфонии), народной песни “Onu demə zalım

Piccolo

2 Flute

2 Oboe

Timpani

Семантическое значение использованных здесь народных мелодий меняет свой лирический лад и приобретает напряжённость в соответствии с волнообразной динамикой и свободным строением произведения. Здесь нет сонатной формы, её заменяет другая со своей семантической функцией, а именно – «блочный» (Н.Миришли) принцип построения (вступление– АВАСДЕФА1В– заключение). Композитор широко использовал сонорные аллюзии, отражающие характерное для мугама медитативное, статичное состояние, а также ритмо-интонации и принципы народной исполнительской практики, присущие ашугской музыке. Мугамная

монодия (Раст, Шур, Сегях, Забул-Сегях, Байаты-курд) иногда используется в концентрированном виде, доходя до значения символов ладовых каденций. Медитативно-импровизационные разделы, чередуясь с ритмическими, динамичными разделами (сравнимые в мугамах с такими разделами, как «рянги» и «теснифы»), приносят в драматургию симфонии некую напряжённость. В интонационной сфере композиции автор опирается на противопоставление ашугских мелодий («Дубейти», «Яныг Кереми») и ритмического мугама («Кесме-шикесте») и их мелодического, ритмического развития.

Пятая симфония

24 **Allegro moderato** на материале "Кесме-шикесте" А.Ализаде

f espress.

a2

f espress.

f espress.

Фактурные принципы развития произведения иногда напоминают симфонические произведения Ниязи и Ф. Амирова. Изменчивый ритм также привносит (4/4,3/4,3/8,3/4) особую динамику и напряжение. В фактуре встречается немало сольных эпизодов, особенно в исполнении народных инструментов. Произведение делится на разделы, а также

локальную и общую кульминацию. Здесь чередуются тематически различные эпизоды, а некоторые повторяются между разделами и создают интонационные арки, способствуя единству композиции. Поскольку последний раздел является повторением первого, его можно воспринимать как репризу

Вступление	A	B	A	C	D	E	F	A1	B	Заключение
------------	---	---	---	---	---	---	---	----	---	------------

В произведении широко использованы кварта-квинтовые гармонические соединения, мелизмы и опевания в мелодической линии, вариантные повторы, что характерно для ашугской музыки. Именно вариантное интонирование, ритмические преобразования приобретают особую роль в драматургическом развитии. Здесь же вспомним о том, что некоторые исследователи считают «способ интонирования, произнесения мысли» (Л. Иванова) существенным свойством неофольклоризма.

Во многих своих симфонических произведениях А. Ализаде использует обозначение рубато и рекомендует несколько более свободный подход к темпу для большей выразительности.

Особенности оркестрового письма, в частности, специфика подачи солистов (в данном случае, народных инструментов) как равноправных участников ансамбля и методы разработки фольклорных элементов напоминают некоторые принципы И. Стравинского. Если у Б. Бартока наблюдается противопоставление созерцательности и динамизма, чередование метрически четкой и нечеткой, регу-

лярного и нерегулярного размера, идущие от венгерской народной музыки (и как пишет Б. Барток, ощутившей влияние турецкой), то у А. Ализаде это продиктовано мугамным мышлением.

Заключение

Надо отметить, что все эстетические принципы, присущие неофольклоризму, глубоко национальны по своей сути. По этой причине, основываясь на лучших достижениях мировой музыки и азербайджанских народных истоках, А. Ализаде остается азербайджанским композитором, преломившим современное видение фольклора, устной профессиональной музыки (мугама, ашугского творчества). Национальный пласт, начиная с У. Гаджибейли, как основа творческого стиля азербайджанской композиторской школы, проявляет разное видение и отношение к этому пласту (особенно фольклору) на различных отрезках времени. Фольклор же, получив у А. Ализаде порой некую символичность, превращается в диалог времен и по этой причине приобретает особую актуальность.

Литература:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. / Б. Асафьев. Ленинград: Музыка, Ленинградское отд-ние, 1977. 276 с.
2. Барток Б. О влиянии крестьянской музыки на музыку нашего времени // Бела Барток: сборник статей / сост. Е. И. Чигарёва. Москва.: Музыка, 1977. 261 с.
3. Гармоническая хронология XX века: к истории идей, открытий, шедевров // И.Тушинцева. Режим доступа: URL:<https://gromadin.com/rmusician/archives/4133> (дата обращения 01.12.2023).
4. Жоссан Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Республика Башкортостан, Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. №1 С. 105-108.
5. Иванова Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века. Автореферат диссертации на соиск. учен. степени доктора искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. 36 с.
6. История зарубежной музыки. Начало XX века – середина XX века. Выпуск шестой// Состав и общая редакция В. В. Смирнова // СПб. : Композитор, 2001. 625 с.
7. Məmmədova N. V. Azərbaycan musiqi folkloru müasir bəstəkarlarının xor işləmələrində. Автореф. диссерт. на соиск. учен. степ...доктора филос. по искусству. Баку. 2022. 34 с.
8. Пазычева И. В. «О вариантном развитии в третьей симфонии Кара Караева» // "Musiqi dünyası". № 2 (59). 2014.
9. Тагизаде А. Акшин Ализаде. Баку: Ишыг, 1986. С.136.
10. Xəlizadə F. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. Bakı: Şərq-Qərb, 2014. 276 s.
11. Xanbəyova V. N. Azərbaycanca şəbeh tamaşaları və ilk milli opera// Баку: «Консерватория». №1-2 (47). 2020. С. 41-57.

References:

1. Asaf'ev B. Kniga o Stravinskom. / B. Asaf'ev. Leningrad: Muzyka, Leningradskoe otd-nie, 1977. 276 s.
2. Bartok B. O vlijanii krest'janskoj muzyki na muzyku nashego vremeni // Bela Bartok: sbornik statej / sost. E. I. Chigarjova. Moskva: Muzyka, 1977. 261 s.
3. Garmonicheskaja hronologija XX veka: k istorii idej, otkrytij, shedevrov // I.Tushinceva. Rezhim dostupa: URL:https://gromadin.com/rmusician/archives/4133 (data obrashhenija 01.12.2023).
4. Zhossan N. Ju. O neofol'klornom napravlenii v russkoj muzyke vtoroj poloviny NN veka // Respublika Bashkortostan, Vestnik Bashkirskogo universiteta. 2013. T. 18. №1 S. 105-108.
5. Ivanova L.P, Tipologija fol'klorizma v russkoj muzyke XX veka. Avtoreferat dissertacii na soisk. uchen. Stepeni... doktora iskustvovedenija, Sankt-peterburg. 2005. 36 s.
6. Istorija zarubezhnoj muzyki. Nachalo NN veka – seredina NN veka. Vypusk shestoj// Sostav i obshhaja redakcija V. V. Smirnova // SPb. : Kompozitor, 2001. 625 s.
7. Məmmədova N. B.Azərbaycan musiqi fəkloru müasir bəstəkarlarının xor işləmələrində.Avtoref. dissert.na sois uchen. step.doktora filos. po iskusstv.Baku. 2022. 34 s.
8. Pazycheva I. V. «O variantnom razvitii v tret'ej simfonii Kara Karaeva» // "Musiqi dünyası". № 2 (59). 2014.
9. Tagizade A. Akshin Alizade. Baku: Ishyg. 1986. S.136.
10. Xalıqzadə F. Üzeyir Hacıbəyli və folklor. Baku: Şərq-Qərb. 2014. 276 s.
11. Xanbəyova V.N. Azərbaycanca şəbeh tamaşaları və ilk milli opera// Baku: «Konservatorija». №1-2 (47). 2020. S. 41-57.

УДК 65.5.(075.8)

А.В. Степанов, Т.М. Степанова, А.М. Томилов
ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ КАК ФАКТОР ФОРМИРОВАНИЯ
ОБРАЗНЫХ СТРУКТУР В ЖИВОПИСИ

Раскрывается феномен факторного воздействия различного рода интерференционных процессов на формирование пластических особенностей образных текстов живописи. Материал исследуется в рамках междисциплинарно-культурологического подхода, включающего компоненты естественнонаучного и гуманитарного знания. Фактологической основой исследования определены конкретные артефакты из области изобразительных искусств. Научная новизна связана с экспликацией (развертыванием) понятия интерференция в области визуального творчества – живописи – на основе аналоговой интеграции физического, психологического, лингвистического и культурологического знания о данном понятии/объекте. Впервые в теории предлагается рассмотрение живописных образных структур как интерферирующих объектов в условиях факторного воздействия. При этом интерференция в живописи аналитически рассматривается в аспектах структурно-пластического и индивидуально-стилевого явлений. Определяются такие виды реализации интерференции в живописи, как перцептивно-моделирующая интерференция и билингвистическая стилиевая интерференция.

Ключевые слова: интерференция, факторное воздействие, междисциплинарное сравнение интерференционных процессов, стилиевая языковая практика, перцептивно-живописная интерференция, билингвистическая стилиевая интерференция

Для цитирования: Степанов А.В., Степанова Т.М., Томилов А.М. Интерференция как фактор формирования образных структур в живописи // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 1. С.43-49.

Alexander V. Stepanov, Tatyana M. Stepanova, Aleksey M. Tomilov INTERFERENCE AS A FACTOR IN THE FORMATION OF IMAGICAL STRUCTURES IN PAINTING

The phenomenon of the factorial influence of various kinds of interference processes on the formation of plastic features of figurative painting texts is revealed. The material is studied within the framework of an interdisciplinary cultural approach, including components of natural science and humanities. The factual basis of the study identified specific artifacts from the field of fine arts. Scientific novelty is associated with the explication (deployment) of the concept interference in the field of visual creativity – painting – based on the analogue integration of physical, psychological, linguistic and cultural knowledge about a given concept/object. For the first time in theory, a consideration of pictorial figurative structures as interfering objects under conditions of factor influence is proposed. At the same time, interference in painting is analyzed analytically in the aspects of structural-plastic and individual-style phenomena. Such types of implementation of interference in painting are defined as perceptual-modeling interference and bilingual stylistic interference.

Key words: interference, factor influence, interdisciplinary comparison of interference processes, stylistic language practice, perceptual-picturesque interference, bilingual stylistic interference

For citation: Stepanov A.V., Stepanova T.M., Tomilov A.M. Interference as a factor in the formation of imagical structures in painting // Bulletin of Kazan State University of Culture and Arts. 2024. № 1. С. 43-49.

Введение

Актуальность темы интерференции для области визуальных искусств была достаточно отчетливо обозначена еще в самом начале XIX-го века, когда Томас Юнг впервые опубликовал

результаты своих опытов по взаимодействию свето-волновых полей [5, с.17]. Интерференционная «картина», представленная научному сообществу Юнгом, уже в то время могла стать отправной точкой для научного