

MUSİQİ SƏNƏTİ

УДК 781

Лала Гусейнли
Старший преподаватель
Бакинской академии хореографии
AZ1014 г.Баку, ул.Р. Бейбутова 75
E-mail: l.d.hadjjeva@gmail.com

ЛИРИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В БАЛЕТЕ «САЯЛЫ» ЭЛЬНАРЫ ДАДАШЕВОЙ

Резюме: Данная статья посвящена анализу музыкальных средств выразительности лирических образов балета «Саялы» Эльнары Дадашевой. В анализе рассматривается роль взаимодействия национальных традиций с универсальными средствами и приемами, сложившимися в европейской музыке. В статье подчеркивается, что Э.Дадашева показывает индивидуальность лирической образности.

Ключевые слова: балет, музыка, лирика, мелодия, лад.

В ряду современных азербайджанских балетов одним из самых значительных является одноактный балет «Саялы» Эльнары Дадашевой. Его премьера состоялась в 2012 году на сцене Азербайджанского Государственного Академического театра им.М.Ф.Ахундова и была приурочена 60-летнему юбилею композитора и IX съезду Союза композиторов Азербайджана. Балет повествует об истории любви и ревности юных героев, в которую вовлечены Саялы, Керим и Рагим. Либретто было написано К.Аслановым и Р.Ахмедовым, балетмейстером является албанский хореограф Пеллумб Агаллияй, который органично соединил в своей постановке классическое начало с элементами современной национальной хореографии.

Действие балета, многокрасочное и разнообразное, происходит в дни весеннего праздника Новруз, сопровождаемого сезонными обрядами. В дни Новруза издавна устраивались состязания, разжигались костры, пекли сладости. Многие эти обряды сопровождалась звучанием музыки, исполнением танцев и песен. Стремление композитора воссоздать

национальный характер сюжета выразилось во введении ряда обрядовых сцен и танцев. В балет включены «Танец с сэмени», «Состязание», «Яллы». В музыке балета «Саялы» нашли яркое отражение ладоинтонационные, ритмические, тембровые и фактурные особенности азербайджанского фольклора.

Развитие действия в балете осуществляется по двум направлениям: линия любви главных героев и картины народной жизни. Эти два плана не противопоставлены друг другу, они самостоятельны и связаны единой идеей прославления красоты жизни, лучших качеств человека, любви, верности, дружбы. В партитуре балета господствует романтический лирико-жанровый колорит. Преобладающее значение получают цельные, обобщенные музыкальные характеристики – портретные зарисовки и народно-бытовые жанровые картины. Им соответствуют законченные музыкальные номера, в последовательном изложении которых осуществляется развитие сюжета.

Образы балета развиваются на одном дыхании, пластично и гибко. Мир прекрасного выражен как в любовном дуэте главных героев («Адажио Небесная любовь»), так и в ряде танцевальных сцен - «Танец симпатий», «Танец с сэмени». «Танец симпатий» предвещает зарождение глубокого и светлого чувства главных героев. Он построен на четкой танцевальной мелодии, полной остроумной игры ритма, ярких оркестровых красок. Важное экспрессивное значение приобретает звонкий тембр фортепиано – удачный прием, найденный композитором и придающий тематизму особый колорит.

Вариационный принцип развития сочетается в «Танце симпатий» с трехчастным строением. Данная сцена строится на развитии одного тематического комплекса, который представляет сферу лада Раст с тоникой «g» (пример №1). Тема и ее варианты проходят в партии различных солирующих инструментов – фортепиано и скрипок, гобоя, альтов, струнных инструментов. С каждым новым проведением композитор смело вводит в музыкальную ткань новые, контрапунктирующие голоса, обогащая основной образ, увеличивая диапазон и силу его звучания. Для композитора особенно привлекательна чистота красок-тембров, щедрое использование художественных ресурсов солирующих голосов, каждый из которых передает едва уловимые оттенки настроения.

Впервые основная тема проходит в партии фортепиано и скрипок, а затем повторяется у солирующего гобоя. В ее основе четырехтактная музыкальная фраза, отличающаяся упругостью ритмического рисунка. Мелодия развивается в рамках квартового диапазона «h – e», ее временным устоем является квинтовый тон лада Раст – звук «d». Здесь можно говорить о принципе мелодического сосредоточения, который играет большую роль в лирической мелодике. Принцип мелодического сосредоточения, по словам В.Цуккермана, «заключается в централизующей роли одного звука, к которому стягиваются прочие звуки и который, будучи хорошо поддержан несколькими средствами, вбирает в себя максимум выразительности» [1,

с.154]. Именно с этим принципом связана особая роль опеваания в мелодике, группировка звуков вокруг местных вершин, а также сжатость диапазона интонационной линии. В нашем примере отход от квинтового тона на небольшой интервал и возвращение к нему осуществляется в рамках опевающей формулы. Имею в виду опевание этого звука в рамках асимметричного цикла – верхней малой секунды и нижней малой терции. Как правило, мелодическое сосредоточение не должно находиться на последнем звуке, иначе оно может лишиться значения центра, окружаемого другими степенями. Потому обычное его расположение приходится на предпоследние звуки. Отметим, что в рассматриваемом примере мелодия завершается нисходящим оборотом «d – c – h», замыкаясь терцией тоники.

С цифры 2 основной мотив перемещается в партию солирующего альта, в то время как у гобоя звучит ответное предложение. Трехтактная музыкальная фраза в партии гобоя построена на типической каденции лада Раст. Мелодия перемещается в пространство нижнего тетра хорда и активно утверждает тонический устой «g». В этом процессе принимает участие нижняя кварта, от которой следует восходящий подъем через нижний вводный тон к тонике либо открытый скачок. Из всех специфических попевок лада Раст композитор отобрала именно эту «подвижную» интонацию, которая вызывает устремление вперед, напор, и, одновременно, восторженное состояние духа. Основу экспрессии здесь составляет момент сопоставления «подвижной» эмоции с лирически акцентированным, но мягким и певучим завершением (разрешение нижнего вводного тона в тонику, причем тоника приходится на слабую долю такта).

В процессе дальнейшего развития каждый из солирующих голосов развивает один из тематических элементов, выступая в роли инструмента-персонажа, в соответствии с общим характером номера. Лирическая выразительность музыки усилена красочной полимелодической фактурой. Метод развития, использованный композитором, отличается преобладанием не качественных, а скорее количественных изменений музыкального материала, его фактурно-динамических уплотнений или создания более прозрачной звучности. Варьированные элементы основной темы проникают почти повсеместно в ткань сочинения и становятся главным строительным материалом. Тембровое и интонационное варьирование интонационного комплекса продолжается и в репризе, начало которой совпадает с общей кульминацией танца.

Любовь к жизни, преклонение перед ее красотой и силой, раскрывающейся в круговороте явлений природы, составляют духовную сущность следующего номера балета «Ганец с эмени». Любое произведение Э.Дадашевой включает в себе национальное начало, которое сказывается не только в интонационном строе, но и в характере его лиризма, в проникновенности высказывания. В самой музыкальной технике композитора, основанной на непрерывном варианном развитии мелких

тематических единиц нетрудно усмотреть преемственные связи с азербайджанским фольклором. В мерном движении прочно связанных между собой мотивно-тематических вариантов возникают как естественное продолжение высказанного – моменты напевной лирики, проникнутой глубокой экспрессией.

Лежащий в основе «Танца с сэмени» выразительный тематический импульс становится ведущим в построении данного номера. Впервые он экспонируется в партии фортепиано и солирующей скрипки на фоне приглушенного тремоло струнных инструментов (пример №2). Этот лаконичный двухтактный мотив, образующий центральную мысль танца, интересен с ладовой точки зрения. Воспринимаемый слухом Es-dur окрашивается в тона национальной ладовости, представляя Сегах с тоникой «g». Как известно, лад Сегах служит в азербайджанской музыке для выражения лирической эмоции, многообразных оттенков чувства любви. В своем интонационном движении мелодия опирается на квинту основного тона – звук «b», которая выделена опеванием окружающих ее ступеней. Опевание осуществляется в асимметричном диапазоне, с захватом нижней большой секунды и верхней кварты. Дважды примененный квартовый скачок от квинты к октаве основного тона и наоборот является характерным явлением в ладовой системе Сегах. Рассматриваемый мотив отличает особая интонационная насыщенность, чему способствуют не только квартовые скачки, но и появление альтерированной седьмой ступени – пониженного верхнего вводного тона квинты основного тона. В сущности мотив образован двумя вариантами краткой попевки, усложненной посредством предъема и введения скачка. Таким образом, появление временного устоя мелодии (звука «b») задерживается и более того приходится на слабую долю такта. «Отодвигание тоникой как разрядки напряжения в мотиве опевания рождает лиричнейшее эмоциональное наполнение целого», - подчеркивает С.Курбаналиева [2, с.133].

Если рассмотреть тему танца с позиций метрического цикла, то легко убедиться в том, что все элементы музыкальной выразительности действуют здесь в одном направлении и демонстрируют три этапа развития. Имею в виду короткое нарастание посредством предъема, центр напряжения на мелодической вершине, достигнутой квартовым взлетом, и спад, связанный с мягким возвращением к квинтовому тону. В полном согласии с мелодией находятся метро-ритм, гармония и динамические оттенки. Метр восходит от затакта к относительно сильной доле («метрической кульминации» по В.Цуккерману) и нисходит на слабом окончании. Параллелизм средств ведет к концентрации выразительности и эмоциональному наполнению мелодии.

Последующее неторопливое развертывание танца проявилось в замедленности вариантного преобразования кратких, но внутренне содержательных тематических импульсов. К диалогу фортепиано и скрипки присоединяется солирующий гобой, который ведет новый вариант темы в

увеличении. Сам метод тематического развития становится более многослойным и полифонически обогащенным. Создается вязкая насыщенная фактура, в которой растворяются мелодические высказывания солирующих голосов оркестра. С цифры 6 начинается новый этап развития, где в партии гобоя появляется новая экспрессивная тематическая линия, открывающая возможность политонального совмещения бемольной и дизьезной сферы в сочетании с выдержанностью гармоний Es dur. В целом конструкция формы танца носит свободный характер и складывается из двух разделов, второй из них завершается репризой основной темы.

«Адажио (Небесная любовь)» - это кульминация развития лирической линии балета, оно рельефно выделяется на ярком красочном фоне окружающих жанровых эпизодов. Возвышенность чувства, сокровенность мыслей главных героев слышны в превосходной, распевной музыке, доверенной трепетному и, одновременно, напряженному тембру струнных инструментов. Композитор ограничивает звучание Адажио одной оркестровой группой, поручив его струнному квинтету. Ритмическое единообразие, размеренность движения крупными длительностями в размере 4/2, медленный темп Lento, выдержанный до конца номера, создают впечатление созерцательности и сдержанности, между тем, широта и бесконечность развертывания мелодии в каждом голосе придают музыке свободу и непосредственность лирического высказывания.

Э. Дадашева обращается в любовном дуэте главных героев балета к традициям полифонии строгого стиля. Отдельные черты культового хорового письма XIV-XVI веков проявляются в строгой графике линейной фактуры номера, особенностях голосоведения, непрерывности мелодического потока, прозрачности вертикали и растворении жанровых истоков в общем интонационном потоке музыки. Интонационные линии голосов относительно самостоятельны, имеют различную фразировку и сочетаются полифонически. Композитор использует принципы диалогической переключки между голосами, технику перемещения попевок из одного голоса в другой. В результате крупного ритма и слиговых звуков созвучия сменяются медленно и на длительно звучащей опорной вертикали появляются попежки, мелодические обороты, опевающие тона вертикали, иногда движущиеся скачками, которые могут получить свое разрешение в других голосах многоголосной ткани. Во всех случаях традиции хорального напева обретают авторскую стилевую самобытность и синтезируются с современной контрапунктической техникой письма.

Специфично само движение голосов в многоголосной композиции Адажио, имеющее очень часто не горизонтальную, а диагональную направленность. Эффект диагонали способствует рельефному выделению оркестровых партий и тембровых переходов как основы движения в полифоническом многоголосии. Восприятие музыки в некоторых фрагментах идет не за линией одного голоса, но переключается с одного голоса на другой

(в авторском тексте выделены ведущие интонационные звенья). В определенный момент разные голоса как бы выступают на первый план, выделяясь активностью мелодического рисунка или скачком, напряженностью регистра или удвоением интонационной линии.

В Адажио происходит постепенное укрупнение, рост образа, что осуществляется непрерывностью мелодического, гармонического развития, при этом границы между разделами формы малозаметны, течение музыки дано как бы единым волнообразным потоком с двумя вершинами. В целом здесь проявляются контуры трехчастной структуры, построенной на развитии одного тематического импульса. Начальная интонация верхнего голоса, построенная на опевании тоники «f», выделяется среди общей многоголосной массы постоянством звучания и выразительностью. Она становится в полном смысле тематической интонацией номера. Широкое мелодическое дыхание, плавность контуров лирического тематизма, развитие тематизма при помощи постепенного развертывания мягкими волнами наделяют образ гимнически-возвышенными чертами. Это становится возможным благодаря тому, что «музыка захвачена единым, масштабно развертывающимся процессом, который сообщает ей целостность и нерасторжимость, если достигнуто единство эмоции в динамике ее развития» [1, с.201].

В условиях многоголосной фактуры Адажио, в подвижном движении свободных голосов важную роль играют принципы мелодического сопряжения, которые усиливают лирическую выразительность музыки. Имею в виду мотивы задержания с опеванием звуков, создающие почву для лирической трактовки интонации, а также развернутые гаммаобразные подъемы или спады, раздвигающие объем мелодической линии. К примеру, в тактах 6-7 в партии второй скрипки встречается формула опевания тонического устоя «f», которая получает свое разрешение в партии низких струнных инструментов. В среднем разделе формы партия двух нижних голосов представлена длительным поступенным движением в рамках октавного диапазона. В многоголосной ткани Адажио встречаются и более краткие мелодические зерна, которые в совокупности с другими голосами способствуют лирической выразительности музыки. Композитор умеет извлечь из таких лаконичных, но концентрированных тематических эмбрионов определенную эмоциональную экспрессию, то противопоставляя их более крупному целостному построению, то составляя из них связную цепь с «говорящими» интонациями.

И так, своеобразие лирического тематизма в балете «Саялы» Эльнары Дадашевой в значительной степени определяется национальными традициями.

Пример №1



Пример №2

Литература:

1. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М., Музыка, 1971, 244с.
2. Курбаналиева С.Ф. Музыкальный мир Низами Гянджеви. Киев, Автограф, 2009, 264с.
3. Дадашева Э. «Саялы» балет. Рукопись.

Lalə Hüseyinli

Elnarə Dadaşovanın "Sayalı" baletindəki lirik obrazları Xülasə

Məqalədə Elnarə Dadaşovanın "Sayalı" baletinin lirik təsvirlərinin ifadə vasitələrinin təhlili aparılır. Təhlildə milli ənənələrin vasitələrlə qarşılıqlı rolu və Avropa musiqisində yaranan metodlar nəzərdən keçirilir. E. Dadaşovanın məqaləsində milli kontekstdə lirik intonasiyaların yerləşdirilməsi individual lirik təsvirlərin fərdiliyini göstərilir.

Açar sözlər: balet, musiqi, melodiya, motiv, lad.

Lala Huseynli

Lyrical images in the ballet "Sayali" by Elnara Dadasheva

Summary

The given article is devoted to the analysis of musical means of expressiveness of the lyric images in "Sayaly" ballet by Elnara Dadasheva. In the analysis, the role of interaction of national traditions with means and modes developed in the European music is considered. The article emphasizes the fact that E. Dadasheva, placing lyrical intonations into the national context, shows the individuality of the lyrical imagery.

Keywords: ballet, music, lyrics, melody, harmony.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 16.05.2018

Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 23.05.2018

Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 27.06.2018

Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı: sənətsünəşliq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Ellada Hüseynova

ADMİU-nun Elmi Şurasının 06 iyul 2018-ci il, 09 sayılı qərarı ilə çap olunur