

О роли оркестрового начала в симфониях Мамеда Кулиева

Интерес Мамеда Кулиева к жанру симфонии относится к периоду его учебы в классе композиции Кара Караева в Азербайджанской Государственной Консерватории им. Узеира Гаджибекова.

Свою Первую симфонию (1963 г.) в качестве дипломной работы композитор написал на окончание учебного заведения. Сочинение, впервые исполненное в 1965 году на "Закавказской музыкальной весне" в городе Баку, привлекло внимание серьезностью и основательностью творческих намерений ее автора и стало своего рода заявкой на его профессиональное будущее.

Так симфония вошла в творчество Мамеда Кулиева, отдавшему этому жанру тридцать лет своей жизни. Становление молодого композитора как художника и его последовательная приверженность к симфонии не широкий спектр воплощаемых композитором тем и образов в симфониях как нельзя лучше характеризует его отношение к излюбленному жанру. Очевидное внимание, демонстрируемое М. Кулиевым к жанру симфонии на протяжении всего творческого пути, только подтверждает основательность и почвенность его творческих притязаний в этой сфере музыки. Примечательно, что композитор всегда стремился к воплощению в симфонии серьезной и значительной темы. Разумеется, такой подход композитора вызывает неподдельное уважение и является лучшим подтверждением особой роли симфонии в его творчестве.

Симфонии Мамеда Кулиева чрезвычайно интересны с аналитической точки зрения и в связи с этим хочется особо подчеркнуть, что симфонический стиль композитора вбирает в себя целый ряд примечательных черт, каждая из которых может стать предметом пристального изучения. Одним из слагаемых успеха симфонического творчества Мамеда Кулиева является его на редкость интересный, отмеченный своеобразием оркестровый язык. Композитор

владеет всем арсеналом оркестрового письма и в раскрытии музыкальной драматургии его симфоний оркестру отводится очень важная роль.

Здесь следует подчеркнуть, что самый беглый визуальный обзор партитур композитора свидетельствует об индивидуальном оркестровом решении каждой симфонии. Любопытно, что ни в одной из симфонических партитур композитора не встретишь азербайджанского национального инструмента. Даже в партитуре Четвертой симфонии "Мугам", где уместно было бы представить себе звучание национальных тара и кяманчи, нет ничего, что так или иначе может ассоциироваться с национальным элементом. Мамед Кулиев в совершенстве владеет оркестровым письмом; он отлично знает и чувствует оркестр и столь же органично использует все его темброво - выразительные и технические возможности. Вполне естественно, что понятие симфоническая драматургия невозможно представить себе вне участия оркестра.

Со времени формирования венской классической симфонии и на всех последующих этапах развития инструментальной, точнее симфонической музыки оркестр был предметом особой заботы многих великих музыкантов. Расширение состава оркестра, постоянное его обновление за счет разновидностей отдельных семейств инструментов, введение новых инструментов, поиски неожиданных тембровых красок, новых приемов исполнения, необычной трактовки отдельных инструментов, например, использование высокого, так называемого "узкого" регистра у некоторых деревянных духовых (гобой, фэгот и т.д.) - все это, конечно же, способствовало выявлению новых красок в симфоническом оркестре, помогало решать абсолютно новые, ранее недоступные виртуозно - технические и темброво - выразительные задачи.

Добавим к сказанному, что принципиальное обновление музыкальной лексики, круга традиционно используемых средств музыкальной выразительности повлекли за собой отказ или видоизменение многих (если не всех!) норм и приемов, привлекае-

мых в создании симфонии. Своего рода "ревизию" подверглись многие принципы, на которые традиционно опиралась симфония и это касалось как трактовок сонатно - симфонического цикла в целом, так и определенных деталей каждой из его отдельных частей.

Ясно, что симфония II-ой половины XX века никак не могла походить на хорошо известные из музыкальной литературы модели - классическую, романтическую и т. д. Даже симфония Д. Шостаковича была уже непримлемой моделью, ибо не соответствовала тому содержанию, связанному с иным видением мира, которое предполагало и новые формы его отражения. По мере того, как менялось восприятие мира, понимание всей глубины, сложности и многогранности окружающей действительности в симфонии, менялись и формы его воплощения, в том числе отношение композиторов к такому феномену как симфонический оркестр.

Мы далеки от мысли, что симфоническому оркестру некогда отводилась более, чем скромная роль и только в музыке II-ой половины XX века ему стали предавать особое значение. В руках музыкантов эпохи симфонический оркестр становится тем универсальным средством (в широком смысле!), способным не только обозначить отдельные чрезвычайно яркие компоненты, фрагменты, части целого, но и выстроить это самое целое, создать целостную и стройную в своем развитии музыкальную драматургию.

В своих симфониях Мамед Кулиев знакомит слушателя с широким набором приемов и принципов оркестрового письма. Прежде всего, отметим известное разнообразие используемых композитором оркестровых составов. В большинстве симфоний Мамед Кулиев обращается к большому симфоническому оркестру. В то же время внешне преподносимый как большой симфонический оркестр далеко не полностью укомплектован. Так например, в партитуре Шестой симфонии из медной группы представлена валторна, из ударной группы - фортепиано, в струнной группе отсутствуют контрабасы. Таким образом, возникает достаточно прозрачный, словно дышащий оркестр, в котором отсутствуют плотные в своем звучании басовые тембры. К тому же каждый деревянный духовой инструмент предстает в единственном экземпляре, что обеспечивает подчеркнuto экономный, графически ясный и четкий оркестровый язык симфонии, где отчетливо слышен каждый его отдельный голос - тембр.

Во Второй симфонии композитор прибегает к камерному составу оркестра, в котором представлены струнные и фортепиано. В некоторые партитуры симфоний композитор вводит вокальное начало. Так

к примеру, в Третьей симфонии "Азербайджан" композитор использует 5 солистов, одна из которых является ханенде, а так же смешанный хор. Сольное (вокальное) начало присутствует и в Пятой симфонии, посвященной Рафу Абдуллаеву.

Надо сказать, что в своей Первой симфонии Мамед Кулиев придерживается традиционных правил - в подаче тематического материала и соответствующего ему оркестрового решения. Постепенно с отказом от тонального решения музыки, с выходом на первый план коротких мотивов или отдельных интонаций, связанных с определенным интервальным ходом, резко возрастает значение отдельных тембров, "персонализация громкостной динамики и прежде всего фортиссимо и пианиссимо" (И. Барсова), филигранная детализация оркестровой ткани в целом.

Оркестровый язык Мамеда Кулиева невозможно представить себе без длительных разрастаний звучности и постепенного ее свертывания, т. е. попросту говоря без так называемых *crescendo* и *diminuendo*, играющих в музыке композитора весьма важную роль. Особенно значима роль *crescendo* и *diminuendo* в последних симфониях композитора, где этот своеобразный музыкально - драматургический принцип проецируется на форму, музыкальное развертывание, непосредственно связанное с экспонированием и развитием того, что мы обычно называем тематизмом сочинения, наконец, на оркестровый язык.

В сущности, вся Шестая симфония в крупном плане, т. е. весь трехчастный цикл сочинения выстраивается по принципу постепенного, неукоснительного оркестрового *зрессендо* и достаточно быстрого его свертывания, прихода к *diminuendo*. Тот же принцип *crescendo* - *diminuendo* лежит в основе каждой из трех частей симфонического цикла. Конечно же, в каждом отдельном случае этот принцип оркестрового разрастания и затухания реализуется по - своему, но впечатление от него неизменно потрясающее, поистине неизгладимое.

Следует подчеркнуть, что оркестровый язык Мамеда Кулиева не существует как нечто отдельное и абсолютно изолированное. Напротив, он активно взаимодействует со всеми иными компонентами музыкального стиля и в этом смысле взаимодействие оркестра, интонации, ритма, фактуры, динамики оказывается не только четко сбалансированным, тонко продуманным, но и обеспечивающим процесс неуклонного симфонического развития.

Приведем в этой связи в качестве примера начало второй части Шестой симфонии Мамеда Кулиева. После подчеркнuto сдержанной, аскетически стrogой первой части, вторая часть вносит в симфони-

ческий цикл явно выраженную драматическую стpую. При всей общей сдержанности музыки этой части, выражающейся в темпе (*Moderato*), ритмическом движении, экономности фактуры, в ней доминирует драматическое начало. Прежде всего, драматизм проявляется в самом строе музыки части, отличающийся характерной резкостью и ритмической остротой широких интервальных ходов. Обращает на себя внимание интонация нисходящей септими (h2 - c2), исполняемой унисоном оркестровых голосов. Это и есть ключевая, очень важная интонация, по существу определяющая интонационный строй этой части симфонического цикла. Нисходящая интонация септими подчеркивается не только оркестровым унисоном, но и ровным ритмическим рисунком - (четверть и половинная с точкой) и все это охватывает целых 3 такта.

Следующий же за этим повтор этой интонации является уже измененным. Речь может идти о фактическом варианте, где известный интервальный ход предстает не просто в измененном виде. Самое главное заключается в том, что все преобразования направлены на драматизацию музыки.

Прежде всего исчезает оркестровый унисон и вместо единого, усиленного многими тембрами звучания мы сталкиваемся с расщеплением оркестровых голосов,двигающихся к тому же в разных мелодических направлениях. Так к примеру, флейта, гобой, верхний голос фортепиано озвучивают нисходящую септиму "h2 - c2", в то время как бас - кларнет с нижним голосом фортепиано воспроизводят восходящую септиму c1 - h2. К тому же эта септима дается в ритмическом уменьшении, что только усиливает впечатление резкости и остроты этой интонации. Настойчивые повторы найденного композитором этого интонационно - ритмического варианта нисходящей и восходящей септими только подчеркивают ее значимость и на протяжении нескольких, а имен-

но целых 8 тактов, эта интонация дается в разных ритмических версиях.

Экономность используемых оркестровых тембров порой граничит со скупостью, которую позволяет себе композитор. Так например, сделана первая часть Седьмой симфонии. На протяжении почти всей части ("Беседа сов", Анданте) композитор прибегает к помощи отдельных инструментов или группы оркестра. Так вначале используются две флейты (большая и альтвая), в котором на фоне струнного сопровождения попеременно отвечают колокольчики и тромбоны. Можно сказать, что таким образом строится оркестровое решение почти всей I-ой части и только ближе к концу части Мамед Кулиев использует возможности всего оркестрового состава.

Разумеется, в небольшой статье невозможно охватить все стороны весьма примечательного оркестрового языка композитора. Уместным будет упоминание в этой связи роли самых разных, подчас многослойных остинато, оркестровой дифференциации в экспонировании разнохарактерных образных состояний, моментов медитативно - сосредоточенного выражения в музыке и мн. др.

Мы попытались окунуть беглым взором оркестровое решение в симфониях Мамеда Кулиева, предоставляющего широкое поле для серьезного и многопланового исследования.

● **Кенуль ХАНКИШИЕВА,**
научный сотрудник,
докторант БМА
им. У. Гаджибекова

Литература

1. И. Барсова. Музыкальная драматургия Четвертой симфонии Гии Канчели. "Музыкальный современник" выпуск 5. М. "Советский композитор" - 1984.
2. Zümürd Dadaşzadə. Simfoniyaaların fəzası. 1970-80-ci illər Azərbaycan simfoniyası. Əsas təməyüllər. В. "Elm" - 1999.
3. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг., Л, 1979.

Резюме

Настоящая статья посвящена наиболее характерным принципам симфонизма конца XX века. Своеобразие так называемого тематизма, точнее коротких мотивов и отдельных интервалов, особая роль фактуры и оркестрового решения рассматривается на примере последних симфоний Мамеда Кулиева. Остановившись на своеобразии оркестрового языка композитора, автор подчеркивает его взаимосвязь в так называемым тематизмом и фактурой.