

кызы Мамедова Арзу Раиз

ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ 1960-1980-Х ГОДОВ

Статья посвящена одному из самых ярких этапов развития азербайджанской музыки, а также характеристике оркестрового письма азербайджанских композиторов того времени. Указывая на процессы обновления симфонической музыки в период 1960-1980-х годов, усложнение оркестровой техники, новые явления и отчетливо сказавшиеся тенденции, автор стремится к осмыслению их художественно-эстетической ценности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2011/4-3/26.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2011. № 4 (10): в 3-х ч. Ч. III. С. 98-101. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2011/4-3/

© Издательство "Грамота"

Информацию о том, как опубликовать статью в журнале, можно получить на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 735.11

Статья посвящена одному из самых ярких этапов развития азербайджанской музыки, а также характеристике оркестрового письма азербайджанских композиторов того времени. Указывая на процессы обновления симфонической музыки в период 1960-1980-х годов, усложнение оркестровой техники, новые явления и отчетливо сказавшиеся тенденции, автор стремится к осмыслению их художественно-эстетической ценности.

Ключевые слова и фразы: тембр; темброво-выразительные средства; оркестровое мышление; оркестровая фактура; техника оркестрового письма; звуковое пространство; оркестровая полифония.

Арзу Раиз кызы Мамедова, доцент

Кафедра композиции

Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли, Азербайджан

arzu.raiz@mail.ru

ОРКЕСТРОВОЕ ПИСЬМО АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ 1960-1980-х ГОДОВ[©]

Сложный процесс формирования оркестрового мышления в Азербайджане шел параллельно с развитием композиторского творчества, точкой отсчета которого является начало прошлого века (1908 год). Этот процесс обнаруживает ряд специфических особенностей, связанных с монодийностью исконных музыкальных традиций. Однако «преобразование монотембрового мышления в многотембровое оркестровое» произошло за относительно короткий исторический отрезок времени [1, с. 20]. При исследовании процесса зарождения и становления симфонической музыки Азербайджана отмечается интенсивность проявления оркестрового мышления. В качестве примера приводятся свидетельствующие о свободном владении композиторами оркестровой техникой и высоком уровне ее использования сочинения 40-50-х гг.: «Лейли и Меджнун» К. Караева, симфонические мугамы «Шур», «Кюрд овшары», симфония «Памяти Низами» Ф. Амирова, «Раст» Ниязи, «Караван» С. Гаджибекова, «За мир», Четвертая симфония Дж. Гаджиева.

К началу рассматриваемого периода (60-е г.) азербайджанская композиторская школа достигла высокого профессионального уровня. Одним из важнейших направлений ее творчества явилась симфоническая музыка, неотделимо связанная с развитием оркестровой техники. Исследуемый период интересен еще и тем, что, начиная с 60-х годов, в развитии азербайджанской музыки намечаются качественно новые тенденции. Это новое «качество», прежде всего, связано с необычайным расширением информационного поля.

Общественно-исторические условия в конце 50-х - начале 60-х годов сделали возможным знакомство азербайджанских авторов с огромным пластом мировой современной музыки (шире – современного искусства), что, в свою очередь, оказало влияние на их эстетические взгляды, музыкальную лексику, технику композиции и оркестровки. Наряду с выдвиганием авангардного «крыла» в лице Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, «волна обновления захватила в то время также композиторов старшего поколения, таких как ... К. Караев» [8, с. 414]. В этой связи огромное значение имели не только новые сочинения Караева, но и непосредственно его педагогическая деятельность, благодаря которой была воспитана целая плеяда музыкантов, не только открытых для восприятия новаций, но и готовых к творческому поиску и эксперименту. По словам С. Савенко, уже «к концу 60-х годов советская музыка, главным образом благодаря авангардному крылу, преодолела свою изоляцию от общеевропейских процессов художественной эволюции» [8, с. 414].

Додекафония в различных ее проявлениях, неоклассицизм, сонорика, алеаторика и т.д. – словом, течения, направления, композиционные техники, во многом определяющие облик музыки XX века, в той или иной степени нашли свое преломление в азербайджанской музыке обозначенного отрезка времени. При этом период «ученичества» очень быстро перерос в свободное, самостоятельное развитие новаторских идей.

Несомненно, что 60-80-е годы – один из самых ярких периодов в истории азербайджанской симфонической музыки, отмеченный активными исканиями путей обновления симфонических жанров, форм, музыкального языка, период «усложнения и усовершенствования оркестровой техники» [1, с. 21].

Эволюция оркестровой техники неразрывно связана с изменением парадигмы музыкального мышления в глобальном масштабе, новаторским характером современной композиционной техники, основанной на «новом звукосозерцании», сформировавшем специфические темброво-выразительные средства. «Информационный взрыв 60-х годов раскрыл совершенно новые возможности оркестра, его самых различных составов, и это позволило по-новому взглянуть на давно, казалось бы, решенные вопросы... Тембровые явления прошлого в свете новых идей стали светиться новыми гранями» [7, с. 4].

Характеризуя оркестровое письмо, необходимо отметить тенденцию современной музыки к обогащению инструментария и изменению трактовки инструментов, уже давно вошедших в обиход симфонической и камерной музыки. Это является закономерным процессом, отражающим «постоянно возрастающие требования

музыкального искусства к соответствующим средствам выражения» [4, с. 17], а также важной особенностью современного композиторского творчества. Направленность на расширение виртуозных, темброво-выразительных возможностей инструментов, «раскрепощение» практически всех участников симфонического оркестра, в частности, медных и ударных инструментов, показательна именно для исследуемого периода азербайджанской музыки, характеризующегося высокой степенью зрелости оркестрового мышления композиторов. «Красноречивые» примеры действия этой тенденции прослеживаются в симфонических сочинениях К. Караева, А. Меликова, А. Ализаде, Х. Мирзазаде, В. Адигезалова, Ф. Караева, Дж. Кулиева, где медные, ударные и фортепиано наряду с темброво-динамической нагрузкой имеют важную конструктивную и семантико-драматургическую функции. Примечательно, что усиление конструктивной, драматургической «роли» оркестрового письма, характерное, по словам Г. П. Дмитриева, для «современной музыкальной ситуации» [2, с. 8], показательна и для азербайджанской симфонической музыки исследуемого периода. Это подтверждается анализом таких сочинений, как «Tristessa I», «Tristessa II» Ф. Караева, симфоническая поэма «Метаморфозы», Вторая, Третья, Четвертая, Шестая симфонии А. Меликова, «Очерки-63», «Триптих» Х. Мирзазаде, Вторая, Третья, Четвертая симфонии А. Ализаде и др.

Одна из интересных областей творческих исканий азербайджанских композиторов того периода связана с усилением осознания «реального или воображаемого физического пространства» как «особого художественного топоса», мыслимого «и как художественный образ, как поэтическая и структурная идея» [10, с. 450]. В симфонической музыке наряду с примерами нестандартного расположения оркестровых средств, моделирующих художественно-звуковое пространство (например, Третья симфония Р. Гасановой, монодрама «Путешествие к любви» Ф. Караева, являющие пример инструментального театра), интересны образцы достижения пространственных эффектов средствами оркестрового письма благодаря «богатейшей темброво-регистрово-динамической палитре» [9, с. 232] оркестра, его огромным фактурным возможностям. Для усиления черт, отражающих трехмерность музыкального пространства, трехкоординатность (вертикальная, горизонтальная, глубинная) оркестровой фактуры, могут активизироваться как отдельные компоненты оркестровой фактуры, так и вся ткань в целом. Интересные примеры передачи пространственно-объемной изменчивости оркестрового звучания и пространственно-акустической игры встречаются в сочинениях А. Ализаде (Четвертая симфония), А. Меликова (Четвертая симфония), Х. Мирзазаде («Триптих»), Дж. Кулиева (Увертюра для зурны с симфоническим оркестром, Третья симфония). Оркестровое письмо «Серенады 1791» Ф. Караева реализует многомерность звукового пространства, распадающегося, стереофонически расширяющегося и сжимающегося в одну точку.

Встречаются как нетипичные примеры достижения пространственных эффектов в достаточно простых по строению фрагментах, не отличающихся тембровым разнообразием, или в монотембровых сочинениях, так и образцы со сложными фактурными конфигурациями, богатством тембров, как, например, в «полифонии пластов» (термин В. Протопопова).

При характеристике оркестрового письма азербайджанских композиторов обозначенного периода следует подчеркнуть значимость полифонии, что, несомненно, связано с ее Ренессансом в современном искусстве в целом, а также с особой ролью в русле основополагающих течений, техник современной музыки.

Свободное оперирование как традиционными полифоническими, так и новыми, рожденными на основе их переосмысления и модификации приемами, совмещение сложных по строению фактурных пластов при конструировании музыкального пространства свидетельствуют о «полифонизации», многомерности сознания современных азербайджанских авторов, а также являются показателем их высокого технического мастерства в осуществлении поставленных целей.

Отметим, что «полифоничность перестает быть теперь свойством только фактуры, но распространяется – как некое особое качество – на самые разные параметры музыкального языка» [10, с. 164]. Так, в Четвертой симфонии А. Ализаде в контексте мугамной эстетики приобретает особое, подлинно полифоническое значение дифференциация одновременно применяемых способов артикуляции, штрихов, динамики.

Полифонизация оркестровой ткани, ее многослойность, полифактурная полирельефность, нашедшие применение в оркестровой технике азербайджанских композиторов, обеспечивают возможность сосуществования различных семантических пластов, ухода от однонаправленности процесса развития, одномерности восприятия.

В исследуемый период прослеживается усиление сонорных тенденций в азербайджанской музыке, о чем свидетельствуют художественные достижения азербайджанских авторов в данной области. В этой связи следует отметить использование микроинтервалики, относящейся к сфере сонористики в авангардном композиторском письме, указать особые примеры применения четвертиновости, глиссандирования азербайджанскими композиторами. Для них свойства микроинтервалики связаны с «воспоминанием» о темпериции национально-инструментария и особенностях вокального исполнительства. Так, у А. Меликова техника микроинтервалики служит для воссоздания мугамной интонационной сферы, мугамного принципа развертывания материала. Если в его Шестой симфонии использование расширенной темпериции усиливает архаичность звучания (эпизоды с солирующим английским рожком и кларнетом), «воскрешая» в генетической памяти звучание древних инструментов, то в Четвертой оно служит углублению «личностной экспрессии». Микроинтервалика в «Tristessa I» Ф. Караева (четвертитоновые вибрато) – одно из средств обогащения выразительности темброакустических свойств музыкальной ткани, что также связано с воссозданием аллюзии мугамной медитации.

В Увертюре для зурны с симфоническим оркестром Дж. Кулиева микрохроматика активно применяется наряду с различное вида форшагами как элемент орнаментики, являющейся важнейшей составляющей эстетики народного исполнительства.

Получившая широкое распространение во второй половине XX века техника алеаторики находит отражение и в произведениях азербайджанских авторов исследуемого периода, преобразует графический облик партитур, существенно расширяет границы звукокраसочности. В произведениях азербайджанских композиторов импровизационная свобода касается не построения формы сочинения, а лишь метрической согласованности фактурного целого и ритмической организации пластов, голосов музыкальной ткани. Все это умножает возможность достижения новых неожиданных звучаний, раскрывает новые грани выразительности оркестровой фактуры. В Увертюре для зурны Дж. Кулиева средства алеаторики применяются для расширения спектра красочности оркестрового звучания. В сочинении Ф. Караева «...a crumb of music for George Crumb» сочетание мобильных структур со стабильными в масштабе всей композиции привносит яркий контраст выразительности красок в развитие произведения и позволяет добиться поразительного воздействия. При этом ансамблевое *ad libitum* сообщает необычайную гибкость, дыхание фактуре, создает особую экспрессивную тембровую окраску. В «Tristessa I» Ф. Караева принципы контролируемой алеаторики наряду с комплексом выразительных средств, способствуют возникновению сонорных звуковых полей, являющихся самостоятельными темб्रोобрами, создающими поле медитативности, рефлексивного состояния.

Одна из существенных черт оркестрового письма анализируемого периода – это высокая степень детализации музыкального текста партитуры, которая предстает как проявление важной тенденции второй половины XX века «к расширению границ звуковой экспрессии» [11, с. 118]. Поиски азербайджанских композиторов в области новых ракурсов выразительности и звукокрасочности оркестровой фактуры связаны с кардинальным переосмыслением многих важнейших элементов музыкальной системы, одним из показателей которого является «поворот в сторону сонорики». Отсюда необычайно возросшее в современной музыке значение тембра, «поднимающегося по шкале вверх в иерархии элементов музыкальной композиции» [6, с. 3], которое заключается в новом звукоозерцании, новой поэтике звука. Это и интерес к специфическим темброво-выразительным средствам, реализуемым через чрезвычайно возросший «параметр экспрессии». Помимо «особым образом организованной мелодики, ритмики, фактуры» этот параметр «включает артикуляцию, способы звукоизвлечения» [11, с. 110] и т.д.

Партитуры азербайджанских композиторов данного периода, особенно 80-х годов, содержат большое количество дополнительных словесных указаний, касающихся характера звука, чрезвычайно гибки в смене штрихов, детализированы в отношении артикуляции, в них наблюдается необычайное обогащение возможностей применения инструментов, даже самого неординарных. Особенно сказывается это в камерных партитурах, позволяющих многограннее использовать «параметры экспрессии». Ярким примером вышесказанного является уже упомянутое сочинение Ф. Караева «...a crumb of music for George Crumb». Вдохи и выдохи в амбушюр и в раструб духовых инструментов, удары по нижней деке фортепиано и по струнам, магический шепот человеческого голоса, в отдельные моменты срывающегося на выкрик – все это «составляет здесь основной «материал» в создании художественного образа, «уравненный в правах с чисто “музыкальными звуками”» [3, с. 19]. Кроме того, необычайно детализирована динамическая шкала, фиксирующая мельчайшие усиления и ослабления силы звука. Отметим, что подобное отношение к «параметрам экспрессии» свойственно творчеству композитора в целом и проявляется во всех его партитурах.

Прослеживая применение новых приемов, принципов структурной организации оркестровой ткани, зачастую связанных с радикальной перестройкой выразительных средств, мы отмечаем новые возможности расширения образно-семантического поля, равно как и «семантизацию» различных инноваций, эстетико-художественную обоснованность их использования. Микрополифония в условиях гипермногоголосия или при ограниченном количестве голосов, алеаторическая координация вертикали в условиях как тональной, так и серийной организации создают впечатляющие сонорные эффекты (от расщепления звука, своеобразного «эха» до обрушивающейся либо обволакивающей лавины звуков) и представляют способы передачи различных образных состояний: эмоциональную и интеллектуальную рефлексивность (Ф. Караев), медитативную созерцательность и действенность (А. Меликов, А. Ализаде), авторское присутствие и отстраненность (Х. Мирзазаде), ощущение жизнеутверждающей многокрасочности (Дж. Кулиев).

В связи с этим вспоминается высказывание о том, что «каноны, сверхмногоголосие, микрополифония открывают новую пространственно-временную перспективу не только звучащей музыкальной материи, но и скрытой за нею структурной идее синтеза и диалога самых непредсказуемых и разнородных музыкальных семантических полей и ассоциаций» [5, с. 82].

Характеризуя новые технологические, структурные, стилистические факторы в оркестровом письме 60-80-х годов, представляется правомерным констатировать его качественные изменения, высокую степень зрелости оркестрового мышления, свободу владения огромным арсеналом оркестровой техники, всеми новациями современного оркестрового письма и индивидуально-творческое их претворение.

«Новое» в оркестровом письме развивалось параллельно с «традиционным», модифицируя его; происходило «встраивание» новаций «в систему устойчивых музыкальных ценностей» [8, с. 431], что привело к органичному, высокохудожественному результату.

На современном этапе, перейдя из разряда «открытый» в категорию «традиционного», эти средства и принципы оркестрового письма обновляются, переосмысливаются, подтверждая свою жизнеспособность, одухотворяемую фантазией композиторов.

Список литературы

1. Ализаде Ф. А. Симфоническая музыка Азербайджана. Баку: Ширваннешр, 1989. 87 с.
2. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Совет. композитор, 1981. 176 с.
3. Ивашкин А. В. Фарадж Караев // Музыка в СССР. 1987. № 4. С. 18-19.
4. Карс А. История оркестровки. М.: Музыка, 1989. 304 с.
5. Кузуб Т. И. Процессы глобализации в современной музыкальной культуре // Известия Уральского Государственного университета. Культурология. 2006. № 47. С. 77-84.
6. Новичкова И. В. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова: на примере оркестровых произведений композитора: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2005. 26 с.
7. Оркестровые стили в русской музыке: сборник статей. Л.: Музыка, 1987. 206 с.
8. Савенко С. И. Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век / под ред. М. Арановского М.: Композитор, 1997. С. 407-432.
9. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художественные возможности, структура, функции. М.: Музыка, 1985. 285 с.
10. Теория современной композиции: учебное пособие для вузов. М., 2005. 623 с.
11. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдуллина. М.: Композитор, 1996. 360 с.

ORCHESTRAL SCRIPT OF AZERBAIJAN COMPOSERS IN SYMPHONIC MUSIC OF THE 1960S-1980S

Arzu Raiz kyzy Mamedova, Associate Professor
Department of Composition
Baku Musical Academy named after U. Gadzhibeili, Azerbaijan
arzu.raiz@mail.ru

The article is devoted to the characteristic of the orchestral script of Azerbaijan composers at one of the most impressive and original stages of Azerbaijan music development. Underlining the processes of symphonic music updating in the 1960s-80s, orchestral technique complication, new phenomena and tendencies which distinctly affected the orchestral practice of Azerbaijan composers the author tries to understand their artistic-aesthetic value.

Key words and phrases: timbre; timbre-expressive means; orchestral thinking; orchestral texture; orchestral script technique; sound space; orchestral polyphony.

УДК 93/94

В статье рассматриваются самые первые шаги установления российско-австралийских отношений и история их развития с первой половины XIX в. до начала XX в. Это беглый взгляд на события с исторической, политической, экономической и социальной точек зрения. В статье даётся анализ исторических обстоятельств, политических и экономических предпосылок установления межгосударственных отношений двух стран, дальнейшее их развитие в контексте мировых событий данного периода. При исследовании берутся во внимание письма первых российских мореплавателей, газетные статьи, официальные документы и другие научные труды в этой области.

Ключевые слова и фразы: российско-австралийские отношения; российские мореплаватели; экспедиции; Н. Н. Миклухо-Маклай; Новый Южный Уэльс; губернатор Макоури; колонии переселенцев.

Татьяна Дмитриевна Маргарян

Кафедра «Английский язык для машиностроительных специальностей»
МГТУ им. Н. Э. Баумана
digitex2008@mail.ru

СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ОТНОШЕНИЙ РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ С АВСТРАЛИЕЙ[©]

В наше бурное и быстротекущее время, когда происходят эпохальные изменения в политической и экономической жизни общества, мы все чаще подвергаем анализу не только нынешние события и современную историю, но и «дела давно минувших дней». Мы более пристально, чем прежде, когда мир был биполярен, и было очевидно, кто по какую сторону находится, следим за текущей ситуацией в мировых новостях и обращаемся к историческим фактам. Вопросы становления и развития отношений России с государствами в различных регионах мира представляют сегодня большой интерес для специалистов и обывателей.

История связей России и Австралии – актуальное направление исследований на протяжении последних лет. Научный и общественный интерес к этому вопросу выразился в ряде статей и книг.

История российско-австралийских отношений насчитывает чуть более двухсот лет. Однако первые известия о существовании пятого континента появились в России ещё в начале XVIII столетия после