

О принципах организации музыкальной ткани в симфонических сочинениях Р. Аллаярова

Габибова Зохра Саядулла гызы

*Старший преподаватель кафедры «Теория музыки» Туркменской национальной консерватории имени Майи Кулиевой
город Ашгабат, Туркменистан*

E-mail: vip.zohra@gmail.com

Аннотация: Р. Аллаяров – один из наиболее выдающихся представителей туркменской композиторской школы. Его творчество ставит перед исследователями целый ряд теоретических вопросов, связанных с различными аспектами проблемы ассимиляции традиций академической западноевропейской музыки и национального начала в композиторском творчестве, с соотношением устоявшихся в музыкальной культуре драматургических и формообразующих канонов и их новаторской интерпретации. Значительный исследовательский интерес представляют симфонические произведения композитора в плане изучения на их примере принципов организации музыкальной материи в условиях предельной индивидуализации композиционных схем, а также приемов расширения спектра выразительных возможностей музыкального языка и комплекса композиционно-технических средств в музыке представителей туркменской композиторской школы.

Ключевые слова: симфоническое творчество, интонационно-фазная форма, масштабная фаза, нетиповые структуры, ритмоинтонационный комплекс, серия, модальная система, композиционная схема.

Abstract: R. Allayarov is one of the most outstanding representatives of the Turkmen Composer school. His work raises a number of theoretical questions related to various aspects of the problem of assimilation of the traditions of academic Western European music and national origin in the composer's work, with the correlation of established dramaturgical and formative canons in musical culture and their innovative interpretation. The composer's symphonic works are of considerable research interest in terms of studying the principles of organizing musical

N

K

matter in conditions of extreme individualization of compositional schemes, as well as methods for expanding the range of expressive possibilities of the musical language and the complex of compositional and technical means in the music of representatives of the Turkmen composer school.

Keywords: symphonic creativity, intonation-phase form, large-scale phase, atypical structures, rhythm-intonation complex, series, modal system, compositional scheme.

Симфоническое творчество Р. Аллаярова, вошедшего в историю туркменской композиторской школы в качестве одного из новаторов и подарившего туркменской профессиональной музыкальной культуре сложные и неоднозначные в трактовке сочинения, открывает перед исследователями целый спектр теоретических вопросов и проблем. Одним из перспективных направлений является изучение аспектов преломления категории новизны в композиторском творчестве, в целом, и в организации музыкальной ткани отдельно взятого конкретного сочинения, в частности.

Все масштабные композиции Р. Аллаярова отличаются чёткой, логически выстроенной архитектоникой и математически выверенными структурными гранями как при обращении к типовым, так и нетиповым формам. Таковы и одночастные Скрипичный и Виолончельный концерты, и трёхчастная Камерная симфония, и «Четыре пьесы для симфонического оркестра». Причём математическая логика определяет не только внутренние параметры формы, но и распространяется на макроуровень – строение цикла в-целом. Так, интересным примером построения циклической композиции являются «Четыре пьесы для симфонического оркестра», где по авторскому замыслу внешним средством объединения пьес в цикл служит принцип арифметической прогрессии от первой пьесы к последней: то есть масштабы каждой последующей части увеличиваются по сравнению с предыдущей пьесой.

В «Четырёх пьесах для симфонического оркестра» в связи с усилением роли темброво-фактурных и гармонических средств тема часто выступает не в виде мелодической линии, а в качестве интонационно-гармонического

комплекса, что оказывает решающее влияние на процесс становления формы. В этом сочинении Р. Алляров обращается к нетиповым структурам, которые можно объединить понятием «интонационно-фазной формы» (термин С. Петрикова) [2:3]. В контексте музыкально-художественного целого определяющим становится сквозное, целенаправленное интонационно-фактурное развитие, имеющее непрерывный стадийно-обновляющий характер. Такой тип формообразования можно считать преломлением принципа свободного развёртывания. Тяготение к нему возникло ещё в недрах сонатной формы концертов, где образно-тематическое эволюционирование было детерминировано формированием интонационно и фактурно самостоятельных, динамически сопряжённых фаз. Интонационно-фазное структурообразование, более гибкое по сравнению с сонатным, определяется динамической сменой композиционно-фактурных зон в ходе сквозного развёртывания материала. В результате чего потенциальная энергия исходного тематического образования постепенно переходит в кинетическую. Другими словами – длительное количественное накопление приводит к качественному преобразованию в кульминационных зонах Пьес. Интонационно-фазная форма имеет волновую природу: каждая последующая волна в динамическом и масштабном отношении интенсивней и шире, чем предыдущая. Все волны отталкиваются от исходного интонационного зерна, и выстроены они с нарастающей амплитудой действия.

В нетиповых структурах композитор отказывается от репризы. Вместо репризы вводится небольшое репризное замыкание, не достигающее до самостоятельного раздела и выполняющее, скорее, функцию коды. Помещается оно непосредственно после кульминационного срыва, оказывая своим отрешенно-умиротворённым характером сильнейшее нивелирующее действие.

Организация музыкальной ткани происходит двумя путями: композиция представляет собой либо процесс становления идеи, постепенную эволюцию исходного тезиса, либо калейдоскоп сменяющихся

образов, идей (в этом случае композитор применяет принцип монтажного сцепления замкнутых смысловых единиц - «кадров»).

Категорию новизны в музыке Р. Аллаярова определяет не столько новизна техники письма, сколько предельная неповторимость концепции в каждом отдельно взятом произведении, предельная индивидуализация композиционных схем, в основе которых лежит строгий математический расчёт. И если при скрупулёзном анализе выявляются жёсткие логические закономерности, в рамках которых развивается музыкальная мысль, то слушая саму музыку, трудно сказать, насколько и в чём она просчитана, а в каких моментах создана по наитию и озарению свыше.

Изучая в стенах Московской консерватории под руководством А. Шнитке современные авангардные техники. Р. Аллаяров не стал безоговорочным адептом ни одной из них, так же, как и его учитель. Отношение Р. Аллаярова к рациональным системам XX века осталось спокойным и контролируемым.

Экспериментальное овладение новейшими техниками в учебной практике сделало возможным свободное оперирование их основными положениями в собственном творчестве. Особо показательна в этом плане Камерная симфония. Избирая в качестве темы I части 12-тоновую серию, композитор отходит в её развитии от строгих постулатов и норм серийной техники, сочетая элементы серийности и принципов мелодического развития, присущих туркменской народной музыке. Основным методом при этом вновь является метод интонационного прорастания, позволяющий из лаконичной мелодико-ритмической ячейки-серии развернуть весь мелодико-интонационный базис части.

Для ладогармонического языка I части симфонии характерно одновременное полипластовое сочетание 12-тоновой и модальной систем. В основе небольших четырёхзвучных модусов лежат отрезки туркменских народных ладов – чаще всего фригийский тетракорд.

Нетипичен для жанра симфонии композиционный план I части, выстроенный в виде двух масштабных фаз примерно равной протяжённости. В архитектонике части главенствует принцип симметрии. Если первая фаза открывается темой – серией, то начало второй фазы знаменует собой ритмический квадрат – блок, состоящий из четырёх ритмоформул. Три комбинации этого квадрата звучат одновременно, в контрапунктическом соединении, четвёртая комбинация повторяет в горизонтально-подвижном контрапункте со смещением в две доли вторую комбинацию ритм-серии. Весь ритмический квадрат укладывается в 8 тактов. Локализация его в данном разделе формы констатирует факт дальнейшего усиления во II масштабной фазе формообразующей роли метроритма.

Внутри себя фазы выстроены из нескольких сцепленных разделов-кадров, каждому из которых присущ свой собственный эмоциональный тонус. Фазы являются взаимными образными проекциями. Очередность сцепки кадров-состояний в обеих масштабных фазах соответствует друг другу с той лишь разницей, что во II фазе формы фактурные пласты всё больше обособляются друг от друга. И каждый пласт, образуя свой собственный пространственно-временной континуум, живёт своей индивидуальной ритмо-интонационной жизнью в рамках единого многоуровневого звукового пространства.

Не склонный абсолютизировать технические установки и рассматривать их как догму, Р. Алляяров в каждом из новейших средств организации музыкальной материи находит какое-то рациональное начало и, ассимилируя его с национальными элементами, приспособливает его к национальным музыкальным традициям, добивается высокого художественного результата. В этом и состоит своеобразие творческого метода композитора.

Избирательный подход к традиционному искусству и опосредованное его воплощение в творчестве свидетельствуют об уверенном ощущении Р. Алляяровым национальных качеств музыки. Народная музыка перестаёт

быть внешней средой для деятельности художника, становится частью его внутреннего мира. В задачи композитора входит постижение её интонационного строя, структурно-ладовых закономерностей, методов развития, а затем – претворение системы народного музыкального мышления в своём творчестве. Такая широкая и свободная трактовка национальной базы искусства позволила Р. Аллаярову создать произведения, подчас лишь в глубинных своих элементах связанных с народными истоками. Рождение собственного тематизма на народной ладо-интонационной основе позволяет воплощать разнообразную эмоционально-образную палитру, качественно её видоизменять в соответствии с логикой музыкальной композиции. Носителями национального начала в произведениях Р. Аллаярова часто служат характерные ритмо-интонационные комплексы, а также звукоряды с наличием, наряду с основными, альтерированных (чаще пониженных) ступеней. Общая картина дополняется особенностями оркестровки, в частности, частым применением тембров английского рожка и гобоя, имитирующих звучание тьюдука – духового инструмента туркмен.

Помимо таких внешних проявлений национального начала, симфонические сочинения Р. Аллаярова демонстрируют и более глубокие связи. В частности, обращение к принципу концертирования, импровизационное течение мысли, особый, экспрессивный тонус монологического высказывания чрезвычайно свойственны исполнительской манере народно-профессиональных музыкантов-бахши.

Связи с народной музыкой проявляются и на уровне архитектоники целого: общая композиция произведений, логика драматургического развития в них подчинены единому, целенаправленному движению к главной кульминации – смысловому центру. Эту мысль подтверждают как традиционные одночастные формы концертов Р. Аллаярова, так и нетиповые формы “Четырёх пьес для симфонического оркестра”. Динамика драматургического развития в них связана с принципом мелодического развёртывания в традиционной туркменской народно-профессиональной

музыке, а именно – с постепенным движением к кульминационному тону в разделе – “ширван”. В тесситурном отношении это самая высокая, в динамическом – самая напряжённая точка формы и логическая цель всего движения, после которой следует возвращение к исходному тону. Практически все партитуры Р. Аллаярова выстроены по принципу поступательной, но целенаправленной экспансии звукового пространства, в едином стремлении к точке наивысшего напряжения. Но в отличие от народной традиции, Р. Аллаяров после кульминационного срыва отказывается от привычной репризы, функция которой заключается в постулировании и закреплении в форме главной музыкальной идеи. Данная тенденция, идущая от европейской традиции XX века, уклоняющейся постепенно от статической повторности, оказывается созвучной Р. Аллаярову в его стремлении в постоянном движении, становлении и обновлении образов объять Необъятное, постичь Бесконечность.

В целом, композиционные планы произведений Р. Аллаярова, исходя из характера тематизма, ориентированы как на типовые, так и на нетиповые /нетрадиционные/ формы. Во всех случаях обращает на себя внимание внутренняя спаянность композиций, независимо от того, многочастные они или нет. Средствами скрепления могут служить принцип контрастного переключения материала, объединение методом монотематизма или способом тематических реминисценций. Традиционные формы, как правило, переосмысливаются, индивидуализируются композитором, что связано в первую очередь, с обновлением музыкального языка и драматургии, каждый раз диктуемым конкретной художественной задачей. Процесс отхода от типовых форм, индивидуализация композиционных схем в целом характеризует музыку всего XX века. В этом отношении сочинения Р. Аллаярова находятся в русле основных музыкально-стилистических тенденций второй половины прошлого столетия, ознаменованного рождением новой парадигмы музыкального искусства.

Литература

1. Осипова Е., Габимова З. Памяти Реджепа Аллаярова. //Великий шёлковый путь в истории развития музыкальной культуры: прошлое и современность. – М.: «Ритм», 2018.

2. Петриков С. Нетиповые формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко. // Автореф. дисс. канд. искусствовед. – Л.,1987.