

**АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА**

*На правах рукописи*

**ВАРИАНТНОСТЬ КАК ПРИНЦИП  
НАЦИОНАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

Специальность: 6213.01 – Музыкальное искусство

Отрасль науки: Искусствоведение

Соискатель: **Пазычева Инна Валерьевна**

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание  
учёной степени доктора наук

**Баку – 2023**

Диссертационная работа выполнена на кафедре «Истории музыки»  
Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Официальные  
оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор  
**Ульмасов Фируз Абдушукурович**

доктор искусствоведения, профессор  
**Елеманова Саида Абдрахимовна**

доктор искусствоведения, профессор  
**Кочарли Ирада Тофиг гызы**

доктор искусствоведения, доцент  
**Магеррамова Инара Эльдар гызы**

Одноразовый Диссертационный совет ВЕД 2.36 Высшей  
Аттестационной Комиссии при Президенте Азербайджанской  
Республики, действующий на базе Бакинской Музыкальной  
Академии имени Узеира Гаджибейли.

Председатель  
диссертационного  
совета:

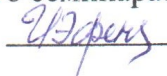
доктор философии по искусствоведению,  
профессор  
**Иманова Ульвия Исмаил гызы**

Ученый секретарь  
Диссертационного  
совета:

доктор искусствоведения, доцент  
**Зохранова Лейла Рамиз гызы**

Председатель

научного семинара: доктор искусствоведения, профессор

 **Эфендиева Имруз Мамед Садых гызы**



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

### **Актуальность темы и ее научная разработанность.**

Современная музыкальная наука открывает для себя новые объекты исследования, а с ними – и специфические проблемы, аспекты, методики. Тем самым существенно раздвигаются горизонты научного знания, в орбиту исследовательского внимания включаются явления, обладающие особой актуальностью в условиях межвидового и межжанрового взаимодействия в искусстве, эволюции национального художественного стиля в целом. Именно в таком контексте появляется возможность с позиций универсальных закономерностей общекультурного и специально-теоретического порядка подойти к изучению проблемы вариантности в национальном музыкознании, рассмотреть ее как исконную и характерную категорию азербайджанской музыки, с учетом жанровых и стилевых отличий.

На протяжении XX века музыкальное искусство прошло сложный и стремительный путь развития, подвергнув пересмотру многие фундаментальные категории художественного творчества. Произошло переосмысление основных классических жанров и форм, сформировалась новая концепция тональности и лада, возникло новое понимание ритма и фактуры. Расширение звукового «кругозора», освоение новых видов техники и интонационности, стремление к индивидуализации драматургического, композиционного решения художественной формы – все это трансформировало понимание тематизма и привело к формированию особых приемов развития и формообразования в музыке. Широко трактуемый системой современного научного знания феномен вариантности стал самым значимым художественным и технологическим «открытием» композиторской практики XX века. В процессе его возрождения и нового осмысления ведущую роль сыграли многие важные тенденции современного музыкального искусства:

– интеллектуализация образного содержания, когда вариантность предстает в качестве знаковой сферы «моно-самопознания» (С. Гончаренко);

– мифологизация музыкального искусства, при которой вариантность выступает в роли атрибута мифологического мышления;

– новый этап взаимоотношений с различными пластами архаического фольклора в произведениях новейшего фольклоризма;

– процесс обновления приемов и форм высказывания, рассматривающий вариантность как технику организации звукового материала на уровне серии, паттерна;

– индивидуальная интерпретация «новых правил» сочинения музыки, где каждый опус *«имитирует под креативность», «устность», вариативную открытость»*<sup>1</sup>.

Теория музыкального искусства в настоящее время располагает разнообразными принципами развития и преобразования тематизма, которые тесно связаны или взаимодействуют с вариантностью. Среди прочих назовем: «свободное развертывание» (Л.Мазель), «продолженное развитие» (Ю.Тюлин), «прорастание» (В.Протопопов), «продвижение» (В.Цуккерман), «тематически концентрированное развертывание» (В.Бобровский), «концентрированное моносмысловое развертывание» (В.Задерацкий), «акцентное варьирование» и «временное варьирование» (В.Холопова), «симультанное варьирование» (Ю.Евдокимова), «продление» (Л.Адигезалова), «контрастно-вариантная производность» (И.Лаврентьева), «вариантное интегрирование» (Е.Скурко), принципы «убывающего логогрифа» и «возрастающего логогрифа» (В.Ценова), «рефрэнность», «тезис–периодическое развертывание» (И.Абезгауз) и т. д. Обладая большим драматургическим и формообразующим потенциалом, вариантный метод развития

---

<sup>1</sup> Демешко, Г.А. Вариантность как феномен музыкальной практики XX века // Уфа: Проблемы музыкальной науки, – 2012. №2(11), – с. 245.

приводит к обновлению традиционных форм и рождению новых структур – «контрастно–вариантной» (М.Тараканов), «вариантно–симметричной» (С.Гончаренко), «альтернативной» и «микровариантной» (В.Холопова), «фазной» (Е.Ручьевская), «континуально–эволюционной» (В.Задерацкий), «вариантно–сквозной» (О.Синельникова).

Очевидно, что назрела необходимость в осмыслении и изучении новых форм и принципов композиторского письма XX–XXI веков, в которых «режиссирующая» роль отводится вариантности. Эволюция музыкального искусства ведет ко все более значительному раздвижению возможностей этого феномена и расширению его музыкально–драматургических функций. На сегодняшний день наука нуждается в глубоком изучении художественных и структурных закономерностей вариантности, ставшей эффективным инструментом в постижении сложных процессов современной опусной музыки. Исследуя вариантные процессы, мы открываем не только их новые проявления, но и новые формы связи композиторского творчества с фольклорной традицией.

Широкий исследовательский аспект проблемы вариантности, которая предстает в диссертации в качестве одного из принципов национального мышления, позволяет рассмотреть фольклор, традиционную музыку, композиторское творчество в азербайджанском искусстве комплексно и системно. С одной стороны, исследование вариантных процессов в различных жанрах музыки устной традиции вскрывает глубокие исторические корни данного явления, подводит к важным обобщениям, касающимся музыкального фольклора в целом. С другой стороны, именно детальный анализ вариантной техники композиторского письма, осмысление ее в русле национальных универсалий музыки устной традиции способствует обнаружению особенностей авторского стиля. Таким образом, значение вариантности в азербайджанской музыке предстанет всеохватывающим, сущностным, распространяющимся на все музыкальные реалии. Все это обуславливает актуальность и перспективность

настоящей работы, в которой на концептуальном уровне рассматриваются сложные взаимосвязи межвидовых парадигм с учетом особенностей национального художественного мышления, а также предпринимается попытка выстроить модель вариантности в азербайджанском композиторском творчестве.

Проблема вариантности разрабатывались в этномузыковедении, историческом и теоретическом музыкознании, смежных областях гуманитарного знания. Специально следует выделить работы ученых-филологов В.Аникина, Б.Путилова, К.Чистова, В.Проппа, А.Липатовой, которые связаны с общей теорией вариантности как феномена фольклора. Значительный вклад в изучение указанной проблематики внесли труды этномузыковедов И.Земцовского, В.Беляева, В.Гошовского, Э.Алексеева, А.Мехнецова и других, касающихся основных проблем фольклористики и этномузыкологии.

Одно из магистральных направлений в решении проблемы диссертации определили исследования классиков теоретического музыкознания Б.Асафьева, М.Арановского, В.Бобровского, В.Задерацкого, Л.Мазеля, В.Протопопова, Е.Ручьевской, В.Холоповой, В.Цуккермана и др. Сами понятия «вариант», «вариантное развитие» затрагивались уже в книге Б.Асафьева<sup>2</sup>. В последующие годы проблема вариантности и вариантной формы рассматривалась в учебниках по анализу музыкальной формы в рамках родственной группы явлений, связанной с вариационностью. Из общего корпуса трудов, посвященных этой теме, выделим работы В.Протопопова<sup>3</sup>, В.Цуккермана<sup>4</sup> и В.Бобровского<sup>5</sup>. В.Протопопову принадлежит

---

<sup>2</sup> Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. – Ленинград: Музгиз, – 1963. – 378 с.

<sup>3</sup> Протопопов, В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В.В.Протопопов. – Москва: Музыка, – 1967. – 151 с.

<sup>4</sup> Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма / В.А.Цуккерман. – Москва: Музыка, – 1974. – 240 с.

<sup>5</sup> Бобровский, В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления / В.П.Бобровский. – Москва: Комкнига, – вып. 1. – 2008. – 304 с.

идея классификации вариационности на два самостоятельных принципа – вариационность тождественного порядка и вариационность типа прорастания. Пристальное внимание вопросам вариантного развития и вариантной формы уделяет в своей книге В.Цуккерман, систематизировав отличительные признаки данной сферы, дифференцировав типы вариантов в соответствии с их функцией, местоположением изменений и составом участников перемен. Будучи основоположником функционального анализа музыкальной формы, В.Бобровский развивает тезис о разных модусах вариантного развития, его связях с особенностями творческого мышления композитора.

Существует ряд исследований, ориентированных на европейскую традицию и прямо затрагивающих проблему. Вопросы вариантного развития и вариантной формы исследованы И.Лаврентьевой<sup>6</sup> в песенных циклах Ф.Шуберта, Е.Скурко<sup>7</sup> – в музыке С.Рахманинова, О.Сосновцевой<sup>8</sup> – в произведениях П.Чайковского, С.Гончаренко<sup>9</sup> – в творчестве композиторов XX века во взаимодействии с принципом зеркальной симметрии, О.Верба<sup>10</sup> – в инструментальных произведениях украинских и российских композиторов 70 - 90х годов.

---

<sup>6</sup> Лаврентьева, И.В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта // От Люли до наших дней, – Москва: Музыка, – 1967, – с. 33-70.

<sup>7</sup> Скурко, Е.Р. О роли вариантно-вариационного метода развития в творчестве С.Рахманинова: / автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / – Москва, 1978. – 24 с.

<sup>8</sup> Сосновцева, О.Б. Вариантное развитие и вариантная форма в творчестве П.И.Чайковского: / автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / – Москва, 1997. – 16 с.

<sup>9</sup> Гончаренко, С.С. Взаимодействие принципов зеркальной симметрии и вариантности в музыкальной форме: на материале русской советской инструментальной музыки 60–70-х годов: / автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / – Москва, 1983. – 25 с.

<sup>10</sup> Верба, О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70 - 90 рр. XX ст.): / автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. / – Киев, 2002. – 20 с.

Музыкальная наука уделяет достаточно серьезное внимание изучению проблемы вариантности в восточной музыкальной традиции – жанрах азербайджанского фольклора и профессиональной музыки. В трудах известных ученых освещаются различные аспекты этой проблемы, глубоко проработаны способы ее решения в контексте различных жанровых систем. Особенно значительный научный опыт накоплен в трудах этномузыковедов, внимание которых сосредотачивалось на вопросах сущностной природы восточной монодии как особого типа музыкального мышления. О значении вариантного метода в строении азербайджанской народной песни и танца писали В.Беляев, Б.Гусейнли, А.Мамедова, Д.Махмудова, С.Фархадова, А.Рагимова, Л.Зохранова, в традиционных жанрах ренга и теснифа Р.Зохранов, Ф.Челебиев, в ашыгских традиционных напевах – К.Дадашзаде, И.Кочарли, Т.Мамедов, Н.Рагимбейли, Э.Эльдарова, в мугамной форме – Г.Абдуллазаде, Э.Бабаев, С.Багирова, А.Гулиев, Т.Джанизаде, Р.Зохранов, Р.Мамедова, Ш.Махмудова, Ф.Ульмасов, Г.Шамилли, Ф.Челебиев, В.Юнусова.

Благодаря усилиям многих ученых в азербайджанской музыкальной науке формируется сложное многоуровневое представление об этом ключевом понятии музыки устной традиции, которое рассматривается в рамках внутритекстовых отношений и межсистемных связях с этнической действительностью. С одной стороны, вариантность относится к устойчивому комплексу средств художественной и музыкальной выразительности, являясь характерным признаком построения фольклорного текста, его звуковысотного, ритмо-акцентного, ладоинтонационного, фактурного, структурного выражения. С другой, новое видение проблемы формируется в контексте сравнительного музыкознания, когда речь идет о проявлении формульности музыкально-стилевых средств в рамках локальных или даже региональных традиций. Отдельную группу здесь составляют исследования из области музыкальной тюркологии, среди которых работы Р.Мамедовой, Т.Мамедова, С.Тагиевой, Х.Гасанзаде, Ф.Ализаде. В аспекте интересующей



нас проблемы выделим диссертацию Ф.Ализаде<sup>11</sup>, которая стала первым специальным исследованием, посвященным проблеме вариантности в музыке тюркоязычных народов.

В историческом и теоретическом музыкознании, по сравнению с этномузыковедением, проблема вариантности в азербайджанском композиторском творчестве изучена в меньшей степени. Ученые рассматривают вопросы вариантного развития и формообразования в исследованиях лишь косвенно в связи с другой проблематикой, не ставя перед собой задачу их комплексного решения. О вариантных процессах в произведениях азербайджанских композиторов пишут в своих работах Э.Абасова, И.Абезгауз, Ф.Алиева, К.Алескерли, Д.Гасанова, С.Курбаналиева, З.Дадашзаде, У.Иманова, Л.Карагичева, С.Касимова, З.Кафарова, Г.Махмудова, Ш.Меликова, К.Насирова, З.Сафарова, Т.Сеидов, А.Тагизаде, В.Шарифова-Алиханова, И.Эфендиева, Т.Якубова. Однако, при всей внушительности вышеназванных трудов, в азербайджанской музыкальной науке до настоящего времени отсутствует системное и специальное изучение проблемы вариантности в творчестве азербайджанских композиторов, связанное с эволюцией стиля и генезисом самого явления.

**Объект и предмет исследования.** Объектом исследования являются произведения азербайджанского композиторского творчества и жанры азербайджанской музыки устной традиции, их пересечения в контексте формирования универсалий вариантного мышления. В качестве предмета исследования выступают особенности проявления вариантности на уровне тематизма, его развития и формообразования в произведениях композиторского творчества и жанрах музыки устной традиции Азербайджана.

Материалом исследования являются образцы азербайджанской музыки устной традиции и произведения

---

<sup>11</sup> Ализаде, Ф.А. Проблемы вариантности в музыке тюркоязычных народов: / автореф. дис. ... канд. искусствоведения. / – Баку, 2005. – 26 с.

азербайджанских композиторов. В процессе исследования проблемы были привлечены: народные песни (зап. С.Рустамова, Ф.Амирова, Т.Кулиева); народные танцы (зап. Т.Кулиева, Б.Гусейнли); диринги и ренги (зап. Э.Мансурова и А.Керимова, С.Рустамова); теснифы (зап. Р.Зохрабова), ашыгские напевы (зап. Т.Мамедова). Проанализированы и сопоставлены между собой зерби-мугамы (зап. Р.Зохрабова, А.Бакиханова); три исполнительские версии мугама «Раст» – Б.Мансурова и А.Бакиханова (зап. Н.Мамедова) и Э.Муззафарова (зап. А.Асадуллаева).

Жанровый диапазон избранной «опусной» музыки самый разнообразный, он включает в себя: фрагменты оперы «Кероглы» и романсы-газели У.Гаджибейли; фрагменты оперы «Севиль» и симфоническую дилогию «Шур» и «Кюрд-Овшары» Ф.Амирова; фрагменты балетов «Семь красавиц» и «Тропюю грома», симфоническую поэму «Лейли и Меджнун», симфонию №3 К.Караева; симфоническую поэму «Метаморфозы», симфонии А.Меликова – № 2, 3, 4, 6.

**Цель и задачи исследования.** Цель исследования заключается в выявлении генетических истоков вариантности в системе азербайджанского искусства, музыке устной традиции, в погружении ее идей в самый широкий культурологический и музыкальный контекст и, главное, в обосновании вариантности как одного из ведущих принципов национального мышления в композиторском творчестве. Объект, предмет и цели исследования определили комплекс различных задач, которые решаются в работе. Исследование проблемы предполагает:

– представление вариантности как общей закономерности художественного мышления в азербайджанском искусстве в исторической ретроспективе;

– изучение проблемы вариантности и вариантной формы в теоретическом музыкознании;

– разъяснение многозначности понятий вариант, вариантность в этномузыковедении;

- раскрытие жанровой специфики вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах, ашыгских традиционных напевах и мугаме;
- проведение сравнительного анализа трех версий мугам-дестгях «Раст» и зерби-мугамов «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси» в двух версиях, демонстрирующих индивидуальную трактовку жанрового канона в традиционной исполнительской практике;
- исследование принципов вариантного развития в музыкально-сценических и вокальных сочинениях азербайджанских композиторов разных поколений;
- характеристику приемов вариантно-попевочной драматургии в творчестве У.Гаджибейли на основе анализа оперы «Кероглы» и романсов-газелей;
- определение особенностей вариантного метода Ф.Амирова в опере «Севиль»;
- выделение основных тенденций вариантного развития в балетах «Семь красавиц» и «Тропюю грома» К.Караева;
- выявление формообразующей роли вариантности в симфонических сочинениях азербайджанских композиторов;
- установление генезиса вариантности в симфоническом мугаме на примере «Шур» и «Кюрд-Овшары» Ф.Амирова;
- обозначение руководящей роли вариантности в симфонической форме К.Караева на примере произведений, преломляющих принципы национального и современного европейского мышления («Лейли и Меджнун», симфония №3);
- рассмотрение симфонических произведений А.Меликова в контексте современных принципов формообразования (высотно-конструктивная микроинтонационная вариантность, вариантно-симметричное строение, интегрирующий вид тематической организации и т. д.);
- формирование авторских особенностей вариантного метода в его связях с национальными традициями и современной композиторской практикой в творчестве У.Гаджибейли, Ф.Амирова, К.Караева и А.Меликова;

– на основе проведенного исследования обоснование вариантности как принципа национального мышления в азербайджанском композиторском творчестве.

**Методы исследования.** Сложность и многогранность изучаемой проблемы предполагает применение комплексной методологии, сочетающей в себе описание, анализ, синтез, сравнение, типологизацию, систематизацию с принципами исторического и теоретического музыкознания. В исследовании используются системно-типологический, историко-генетический, сравнительно-типологический методы, с помощью которых азербайджанское композиторское творчество рассматривается в историко-культурном и музыкально-аналитическом ракурсах.

С позиций системно-типологического метода азербайджанское композиторское творчество предстает как важнейшая часть сложно развивающейся системы музыкальной культуры и шире – национального художественного пространства в целом. Историко-генетический метод позволил проследить истоки формирования и эволюцию вариантного мышления в азербайджанской музыкальной культуре на протяжении длительного периода времени – от жанров фольклора и музыки устно-профессиональной традиции, зарождения профессионального композиторского наследия до его расцвета на современном этапе, создания выдающихся произведений оперного, балетного, вокального и симфонического искусства. При этом герменевтический анализ дал возможность выявить содержательный потенциал сочинений современного периода и раскрыть уровень смыслов, зашифрованных средствами музыкального языка. Синтез сравнительно-типологического и музыковедческо-аналитического методов способствовал определению универсального и специфического в трактовке жанрового канона в традиционной исполнительской практике на примере азербайджанского мугама. В качестве методологической основы изучения опусной музыки выступают теоретические положения целостного анализа, позволяющие установить типическое и

индивидуальное в принципах вариантного развития и формообразования, использованных азербайджанскими композиторами разных поколений.

Теоретической основой диссертации явились труды Б.Асафьева, В.Бобровского, С.Гончаренко, В.Задерацкого, И.Лаврентьевой, Л.Мазеля, В.Протопопова, Е.Ручьевской, В.Холоповой, В.Цуккермана, разрабатывающие основные положения вариантности и вариантной формы. Несомненную методологическую ценность составили также работы В.Аникина, В.Беляева, Г.Головинского, И.Земцовского, А.Мехнецова, Б.Путилова, К.Чистова, рассматривающих вариантность как феномен фольклора. В процессе исследования азербайджанского фольклора и традиционной профессиональной монодии автор опирался на известные труды Г.Абдуллазаде, Э.Бабаева, С.Багировой, У.Гаджибейли, Д.Гасановой, К.Дадашзаде, Т.Джанизаде, М.Дрожжиной, Р.Зохрабова, И.Кочарли, А.Мамедовой, Р.Мамедовой, Т.Мамедова, Ш.Махмудовой, Д.Махмудовой, Н.Рагимбейли, А.Рагимовой, С.Тагиевой, Ф.Ульмасова, С.Фархадовой, Ф.Челебиева, Г.Шамилли, В.Юнусовой, Э.Эльдаровой. В диссертации учитывались яркие достижения национальной музыковедческой школы, связанные с исследованием азербайджанского композиторского творчества. В их числе работы Э.Абасовой, И.Абезгауз, Ф.Алиевой, З.Дадашзаде, У.Имановой, Л.Карагичевой, С.Касимовой, З.Кафаровой, Г.Махмудовой, К.Насировой, З.Сафаровой, Т.Сеидова, А.Тагизаде, Ф.Халыгзаде, И.Эфендиевой, Т.Якубовой и других.

#### **Основные положения, выносимые на защиту.**

– Вариантность представляет собой универсальную закономерность художественного мышления в азербайджанском искусстве.

– Вариантность имеет широкое и специфическое толкование в этномузыкологии и теории музыки.

– В жанрах азербайджанской музыки устной традиции вариантность проявляет себя как специфический феномен,

позволяющий выделить типовые модели интонационного развития.

– Авторскую концепцию вариантного метода раскрывают принципы развития и формообразования тематизма в музыкально-сценических, вокальных и симфонических сочинениях азербайджанских композиторов.

– У.Гаджибейли осуществил стилевое обновление европейских композиционных норм в соответствии с вариантной спецификой национального музыкального мышления в опере «Кероглы» и романсах-газелях.

– Ф.Амиров в опере «Севиль» и симфонических мугамах пришел к структурированию целостного художественного полотна с помощью контрастно-составного вариантного единства образно-тематических линий.

– Вариантность определяет своеобразие средств выразительности и техники письма в балетах и симфонических произведениях Кара Караева, предпочитающего процессуальный переход от одного эмоционального состояния к другому, активную устремленность к драматизации образа.

– Своя система координат в использовании вариантного метода определяется в симфониях А.Меликова, которого привлекает сложнейшая полифоническая техника письма и мугамная сонорика, микрохроматика, приемы работы с серией и архаическими пластами фольклора.

**Научная новизна исследования** определяется самим подходом к изучению избранной проблемы, актуализирующим процесс интеграции с другими гуманитарными сферами. Настоящая диссертация является первым научным опытом в азербайджанском музыкознании, обращенным к комплексному и системному исследованию проблемы вариантности в азербайджанской музыке – от истоков в устно-импровизационной практике до отражения в современном композиторском творчестве. Это первое специальное исследование, посвященное проблеме вариантности как принципа национального мышления в азербайджанском композиторском творчестве в контексте исторической

ретроспективы, взаимосвязей разножанровых и разностилевых пластов музыкальной деятельности.

Ракурс постановки проблемы потребовал обращения к различным областям знания – теории и истории музыки, этномузыковедению, культурологии, истории искусств, философии, эстетике. Подобная направленность продиктована требованиями современной музыкальной науки, позволяющим под новым углом зрения рассмотреть накопленные результаты искусствоведческих исследований. Целостное и многоаспектное рассмотрение вариантности в контексте культурологической интерпретации обширного искусствоведческого материала вскрыло структурно-смысловые взаимосвязи в его видовых системах. Вместе, с тем, основной акцент в диссертации сделан на музыковедческом аспекте, другие же привлекаются эпизодически в плане дополнения и конкретизации отдельных вопросов.

Научная новизна и теоретическая значимость диссертации заключается в следующих авторских позициях и результатах анализа:

- обобщены и систематизированы современные научные представления об универсалиях национального художественного мышления в азербайджанском искусстве, среди прочих выделены приверженность традиции и канону, орнаментальность и внутрискруктурная вариантность;

- с учетом жанровой специфики проанализированы варианты процессы и определены их отличительные признаки во всех жанровых сферах азербайджанской музыки устной традиции;

- особо изучен феномен азербайджанского мугама на основе сравнительного анализа исполнительских версий одного ладового семейства и разных жанровых ветвей;

- предложено определение «генетического кода» жанра мугама включающего в себя помимо родового признака каноничности, такие составляющие категории как ладоинтонационность, цикличность и вариантность;

– обозначены национальные хронотопы формотворчества, соответствующие жанрам азербайджанской музыки устной традиции. В числе прочих названы: вариантный повтор ладоинтонационных ячеек в песенно-танцевальных жанрах с рефренным замыканием; разнометричное распевание узкообъемных звеньев в ашыгских напевах; прорастание моноинтонации в мугаме;

– с учетом индивидуального мышления раскрыты особенности вариантного метода в творчестве выдающихся азербайджанских композиторов У.Гаджибейли, Ф.Амирова, К.Караева и А.Меликова;

– выделена роль У.Гаджибейли в создании особого типа вариантно-попевочной драматургии, берущей свои истоки в жанрах национальной музыки устной традиции и осмысленной в русле европейских традиций;

– реконструированы принципы композиционной работы Ф.Амирова с тенденцией создания контрастно-составного вариантного единства образно-тематических линий;

– охарактеризованы преемственные связи и истоки смешанной вариантной техники К.Караева, сущность которой определяет сквозная разработочность тематического материала;

– выявлены характерные черты вариантного письма А.Меликова, создания им индивидуальных сквозных симфонических форм с приоритетом симметричных формобразующих закономерностей.

**Теоретическая и практическая значимость исследования.** Научные результаты диссертации могут быть использованы в высших и средних специальных музыкальных заведениях в процессе преподавания курсов «История азербайджанской музыки», «Современная музыка», «Анализ музыкальной формы», «Основы азербайджанской народной музыки», «Азербайджанское народное творчество», «Ашыгское творчество», «Мугам». Материалы диссертации, связанные с изучением творчества У.Гаджибейли, Ф.Амирова, К.Караева, А.Меликова, в настоящее время апробируются в лекционных курсах «Истории азербайджанской музыки» и «Анализа



музыкальных произведений», а также могут найти применение в дальнейших научных разработках, посвященных творчеству этих композиторов. Ряд положений работы может быть учтен в исследовании соответствующей научной проблематики и системе учебного процесса стран мусульманского региона, в частности Центральной Азии. Предлагаемая диссертация является начальным этапом изучения многогранной и масштабной проблемы, практическая реализация которой вскроет немало новых закономерностей в музыкальном искусстве, важных для науки и ценных для композиторской практики.

**Апробация и применение.** Основные положения диссертации докладывались и обсуждались на республиканской научно-практической конференции, посвященной 125-летию У.Гаджибейли (Баку, БМА, 2011), а также на международных конференциях – «Искусство в прошлом и настоящем» (Красноярск, КГИИ 2010), «Роль традиционного искусства в диалоге культур» (Баку, АГУКИ, 2012), «Проблемы современной музыки» (Пермь, ПГГПУ, 2012), «Актуальные проблемы азербайджановедения», посвященной 90-летию юбилею общенационального лидера Гейдара Алиева (Баку, БСУ, 2013), «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси, 2013), «Актуальные проблемы теории музыки, современной композиции и исполнительства» (Новосибирск, НГК им. М.И.Глинки, 2014), «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве» (Белгород, БГИИК, 2014), «Музыкальная наука в едином культурном пространстве» (Москва, РАМ им. Гнесиных, 2015, 2016), «Диалоги о культуре и искусстве» (Пермь, ПГИК, 2018, 2020).

Основные положения работы нашли отражение в монографии «Вариантность в азербайджанской музыке», а также научных статьях, изданных в журналах «Проблемы музыкальной науки», «Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность», «Научный вестник Московской

консерватории», «Южно-Российский музыкальный альманах», «Вестник музыкальной науки», «Музыковедение», «Поиск-Изденіс. Серия гуманитарных наук», «Культурный код», «Kültür Evreni», «Musiqi dünyası», «Konservatoriya», «İncəsənət və mədəniyyət problemləri», «Azərbaycan Dövlət Mədəniyyət və İncəsənət Universitetinin elmi əsərləri», «Mədəniyyət dünyası» и др.

**Наименование учреждения, при котором выполнено диссертационное исследование.** Представленная диссертация выполнена на кафедре «История музыки» Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли.

**Объем структурных разделов диссертации и общий объем работы в знаках.** Диссертация состоит из введения, 5 глав, 11 параграфов, 7 разделов, заключения, списка использованной литературы из 377 наименований, нотного приложения, включающего 102 примера. Объем структурных параграфов диссертации: введение – 18 страниц (29.836 знаков), Глава I – 25 страниц (44.236 знаков), Глава II – 31 страница (54.221 знак), Глава III – 48 страниц (84.233 знака), Глава IV – 40 страниц (67.846 знаков), Глава V – 62 страницы (105.549 знаков) заключение – 16 страниц (28.480 знаков). Объем работы (без списка использованной литературы и приложения) – 240 страниц (414.401 знаков).

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ**

Во **Введении** обосновывается актуальность избранной проблемы, раскрывается ее степень изученности, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методология, формулируются предмет, объект, цели и задачи, излагаются основные положения исследования и апробация его результатов, а также объем структурных разделов.

В **главе 1. «Вариантность как принцип художественного мышления в азербайджанском искусстве»** дается постановка проблемы универсалий в теории национальной культуры, раскрывается процесс взаимоинтегрирования и межвидового обмена между ее различными сферами. Эстетическая общность

взглядов, общая ориентация в восприятии гармонии мира, в понимании структурного единства всего художественного пространства привели к наличию сквозных тенденций и процессов, охвативших все виды азербайджанского искусства. В контексте восточного региона общие для разных видов творчества эстетические принципы сообщали явлениям искусства типологические стилевые признаки, которые вне зависимости от функции определяли их принадлежность к единой культурной модели. Общим явлением на известных этапах истории стран Востока для литературы, архитектуры, музыки и других видов творчества является приверженность к традиции и канону, орнаментальность и внутрискруктурная вариантность.

Азербайджанская культура олицетворяет собой самобытный художественный феномен со сложившимися традициями, полученными в результате длительных исторических напластований. Ее многовековой путь эволюции своеобразно отразил особенности общественно-политической жизни страны, ее социально-экономического развития. Войдя в VII–VIII веках в состав Арабского халифата, Азербайджан стал частью мусульманского Востока с богатейшей синкретической культурой. Масштабность и динамику процессов, происходящих в общественной жизни этого периода, характеризуют тесные культурные связи народов арабского мира, которые подчинялись единым религиозным и социально-правовым установлениям, входили в одну языковую зону. Приняв ислам с его канонами и запретами, азербайджанские поэты, музыканты, зодчие, каллиграфы, ученые внесли свой значительный вклад в систему мусульманских культурных ценностей. Бережное отношение к национальным традициям, способность ассимилировать инокультурные влияния, позволили азербайджанскому народу не только сохранить национальную самобытность, но и оказать значительное воздействие на другие восточные культуры.

Благодаря строгому соблюдению канонов восточная культура *«сохранила высокую планку духовности, строгой*

*упорядоченности и чистоту форм в сочетании с индивидуальным видением глубинных основ бытия в многообразных его частных проявлениях*<sup>12</sup>. В трактовке ученых канон служит воплощением космогонической модели (А.Ивашкин), концентрирует в себе единство сакральной и светской художественности (И.Муриан), является носителем «генетического кода» о правильном мироустройстве (М.Трубецкая). В системе восточного традиционного творчества ученые говорят о трех функциях канона – модели идеального варианта композиции, своде правил создания произведения, мере совершенства художественной формы, допускающей существование равноценных вариантов достижения цели (Ю.Плахов), определяют канон как «многоуровневый синкретический комплекс», в образовании которого важную роль играют сакральная установка, творческий импульс, система правил и технологических средств (М.Дрожжина).

В контексте восточной культуры любой вид искусства имеет выход на канон, который занимает высшее положение в системе отношений традиции и художественной формы, не совпадая с ними по своему категориальному статусу. Традиция через канон переходит в конкретное произведение – художественную форму, *«форма же такого искусства творится всегда свободно»*<sup>13</sup>. Нарушение канонических предписаний сопровождалось декоративной пышностью стиля, усложнением его технической и выразительной сферы, что достигалось во многом благодаря искусству орнамента. Согласно А.Смирнову, *«восприятие исламского орнамента оказывается процессом, а еще точнее – процессуальным*

---

<sup>12</sup> Попов, А.И. Восточный эстетический канон в гуманитарной культуре современности (на примере художественного творчества): / автореф. дис. ... канд. философских наук. / – Тамбов, 2007, – с. 8.

<sup>13</sup> Муриан, И.Ф. О применении термина «классика» к искусству Востока (на примере искусства Непала и Индонезии) // Искусство Востока. Проблема эстетического своеобразия, – Санкт-Петербург: Д. Буланин, – 1997, – с. 25.

*переходом от явленного плана к скрытому и наоборот»*<sup>14</sup>. Такой процессуальный переход выражал главный архитектурный принцип мусульманской культуры и, будучи воплощенным в искусстве, делал его органической частью этой культуры. Декорирование архитектурных построек, метафоризация поэзии, «орнаментальная артикуляция» (В.Юнусова) как способ подачи музыкального звука в жанрах традиционной музыки стали отражением всеобъемлющего принципа культуры на мусульманском Востоке. Являясь формой моделирования мира и культуры, «орнаментальная структурированность» (Ниязи Мехти) превратилась в фундамент проявления импровизации – вариантности как метода художественного выражения на Востоке.

Единство эстетических взглядов и канонических предписаний не исключало специфику локальных традиций художественного творчества в Азербайджане. Своим собственным циклом художественно-выразительных средств обладали Арранская, Нахчыванская, Ширвано-Апшеронская, Тебризская средневековые архитектурные школы. Свои характерные художественно-технические принципы были присущи школам национального ковроделия – Куба-Ширванской, Гянджа-Казахской, Карабахской и Тебризской. Бесценный вклад в историю мировой средневековой живописи внесли тебризские художники, выработавшие многие композиционные и иконографические формулы, приемы и образы, которые стали каноническими для всей последующей истории восточной миниатюры. Всеобщее признание на мусульманском Востоке получила «азербайджанская школа» поэзии во главе с Низами Гянджеви. Азербайджанский поэт-мыслитель вошел в историю восточной литературы как основоположник романтического эпоса, создав ряд вечных

---

<sup>14</sup> Смирнов, А.В. О подходе к сравнительному изучению культур / А.В.Смирнов. – Санкт-Петербург: изд-во Гуманитарного Университета профсоюзов, – 2009, – с.147.

образов идеальной красоты, идеальной любви, идеальной героики, идеального справедливого правителя.

Как и во многих странах Ближнего и Среднего Востока, в Азербайджане высшим проявлением профессионального музыкального мышления стало искусство мугамата. Структура мугама как жанра традиционной музыки с самого начала своего формирования была обусловлена системой закономерных связей каноничности, ладоинтонационности, цикличности и вариантности, которые составили его так называемый «генетический код» (М.Арановский). Вариантный процесс в мугаме непрерывен и цикличен: в рамках каждого раздела формы периодическое отклонение от тонической попевок-каденции и обязательный возврат к ней создает последовательность «малых» циклов, на уровне композиции дестгях – влечет за собой чередование разделов «большого» цикла. Восточная монодия демонстрирует особые способы выделения опорного тона мелодической линии – с помощью развитого искусства орнаментации. Выполняя функцию пространственного расширения звукового поля тона, орнамент подчиняется слою основы и распространяет ладовую информацию на всю фазу центрирования, оставаясь свободным в выборе пути движения.

Традиция – канон – художественная форма – орнаментальность – импровизация – вариантность – такова структурно-смысловая организация художественной «материи» на Востоке, которая составляет глубинную сущность его культурного пространства и дает громадный импульс творческому развитию в любой области.

**Глава 2. «Проблема вариантности в музыкальной науке»** состоит из двух параграфов – **2.1 «Трактовка понятий вариант, вариантность в этномузыковедении»** и **2.2 «Категория вариантности в теоретическом музыкознании»**.

Современная наука рассматривает вариантность как объективное имманентное свойство музыкального текста, которое требует тщательного изучения. В параграфе 2.1 вариантность предстает как фундаментальное свойство

фольклора, которое имеет решающее значение для характеристики его онтологической сущности и шире – процессуальной природы традиционной музыкальной культуры в целом, ее законов и тенденций развития. В процессе исследования данного феномена возникает множество вопросов, среди которых трактовка понятий «вариант», «вариантность» в музыке устной традиции, соотношение категорий «вариант» – «тип», изучение механизма варьирования и определение его видов. Эти вопросы разработаны в трудах В.Аникина, Б.Путилова, К.Чистова, И.Земцовского, Г.Головинского, А.Мехнецова, А.Липатовой и др. ученых.

Любой фольклорный процесс протекает в условиях преемственности связей между этапами развития национальной культуры, *«приобретает характер движения внутри традиции, эволюции традиции»*<sup>15</sup>. Фольклорное сознание обладает информативной емкостью и пластичностью своей структуры, функционируя в режиме взаимопроникновения и взаимодействия традиционности и вариантности. Фольклор рассматривают как «искусство памяти» (С.Азбелев), «средоточие памяти» (Б.Путилов), где концентрируется духовный опыт, накопленный традицией, и материализуется в известных пределах сама традиция. По И.Земцовскому роль памяти, функцию фиксатора техники творчества выполняют типы интонирования и соответствующие им типы артикулирования. Вводя термины «артикулирование», «артикуляционное поле», ученый пишет, что *«артикуляция выступает своего рода инструментом фиксации музыки, естественно выработанным самой традицией. Так образуется весьма своеобразный феномен, названный мною артикуляционным генофондом этноса. В нем материализуется не что иное, как память музыки устной традиции ...»*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Путилов, Б.Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б.Н.Путилов. – Ленинград: Наука, – 1976, – с.184.

<sup>16</sup> Земцовский, И.И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий: [электронный ресурс] / – 2019, с.102. URL:

Проблема вариантности в фольклоре приобретает широкое и специфическое толкование. Термином «вариант» определяются не только изменения объекта, связанные с его внутренней природой, но и изменения, вызванные внешними переменами – конкретными обстоятельствами места, времени и условиями его воспроизводства. Если пространственная вариантность связана с диалектной разнородностью, то временная – с диахронией фольклорного языка. Ученые пишут о «межиндивидуальной вариантности» (Е.Сафронов), исполнительской вариантности (И.Земцовский), «целостном» и «внутрикомпозиционном» варьировании (Г.Головинский). Исходным для фольклорного текста является «народный замысел» (В.Пропп), «смысл, семантическое ядро» (Б.Путилов). Ученые приходят к выводу, что в фольклоре варьируется не «первая» тема, но тип как комплекс традиционных признаков музыкально-поэтической формы, а каждый фольклорный текст представляет собой вариант типа. Потому в теории И.Земцовского термин «вариант» имеет свою коррелятивную оппозицию – «мелодический тип».

Ученые-филологи создали типологию варьирования словесного текста в фольклоре, различая «константный» (вариативность сюжета) и «трансформантный» (вариативность модели) типы вариантности<sup>17</sup>. Каждому из названных типов соответствуют свои парные ступени взаимоотношений вариантов текста: «вариант» и «редакция», «версия» и «самостоятельное произведение». Многоуровневая система видов варьирования складывается в музыкальном фольклоре, где речь может идти не только о комбинациях, контаминациях, редукциях, амплификациях текста, но и специфических категориях, обусловленных видовыми особенностями звуковой формы. В азербайджанской музыке устной традиции градации изменений звукового материала простираются от

---

<https://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/zemcovskij-i-i-chelovek-muzicirujshhij-chelovek-intonirujshhij-chelovek-artikulirujshhij/>

<sup>17</sup> Липатова, А.П. Вариативность легенды / А.П.Липатова. – Москва: РГГУ, – 2019. – 224 с.



орнаментированного повтора в песенно-танцевальных формах вплоть до установки на импровизацию в мугаме. Важным следствием монодийности музыкального мышления здесь становится особая разработанность методов вариантности малого плана, что связано со своеобразным отношением к звуку как абсолютной ценности. Говоря словами И.Земцовского, своеобразие азербайджанской музыки устной традиции обусловлено особым характером «звучащей субстанции», которая сопряжена «с этнослухом и с этническим идеалом звукоизвлечения и музицирования в целом»<sup>18</sup>.

Одним из ведущих аспектов проблемы вариантности в этномузыкологии является исследование фольклорного текста «по совокупности вариантов» (А.Банин). В этом случае появляется возможность рассмотреть явления фольклора с различных точек зрения, учитывая региональные традиции, этнокультурное, диалектное своеобразие. Если специальной проблемой для российской фольклористики становится проблема связей славянского мира в историко-стадиальном и этнокультурном плане, то в азербайджанской музыкальной науке первостепенную значимость обретают вопросы музыкальной тюркологии, направленной на поиск и обоснование единых истоков музыкальной культуры народов тюркского региона.

**В параграфе 2.2** раскрываются теоретические положения вариантности в толковании российских ученых, разъясняются внутрисистемные связи вариантности с другими принципами тематического развития, рассматриваются особенности вариантного метода на уровне формообразования в композиторском творчестве. Теория вариантной формы и вариантного метода *«представляет собой достижение преимущественно российского музыкознания и в своей истории*

---

<sup>18</sup> Zemtsovsky, I. I. Do we need a concept of «musical substance»? // – Bucharest: Revista de Etnografie si Folclor-Journal of Ethnography and Folklore, – 2018. №1–2, – p. 183.

*охватывает около семи десятилетий XX века»*<sup>19</sup>. Основные положения вариантности были очерчены в трудах Б.Асафьева, В.Цуккермана, Л.Мазеля, В.Протопопова, В.Бобровского, И.Лаврентьевой, И.Барсовой, В.Холоповой, В.Задерацкого, Г.Григорьевой, Е.Ручьевской, Г.Демешко, Е.Скурко, С.Гончаренко, О.Сосновцевой.

В музыкальной теории сложились различные варианты классификации тематического развития и формообразования, в основу которых положен критерий изменяемости материала. В этой плоскости узловыми моментами оказываются минимальная изменяемость (тождество) и отдельные этапы различия вплоть до сопоставления (контраст), а также плавное непрерывное движение вперед (свободное развертывание). Различные подходы в классификации тематического развития свидетельствуют о том, что вариационность и вариантность представляют собой две взаимосвязанные и параллельные области видоизмененного повтора. В широком смысле «вариационность» – это любое видоизмененное повторение музыкальной мысли, включающее в себя также вариантность и трансформацию. В узком значении слова «вариационность» и «вариантность» заметно отличаются друг от друга, предполагая особый характер изменений при повторе.

В классификации Е.Ручьевской вариационное развитие направлено на трансформацию неспецифических элементов выразительности (динамики, регистра, фактуры, плотности звучания, инструментовки), а вариантное развитие связано с изменениями формообразующих элементов специфического ряда (мелодической линии, лада, ритма, синтаксиса, формы)<sup>20</sup>. Л.Мазель определяет специфику сравниваемых принципов с позиций жанровой характерности, подчеркивая, что вариационность чаще встречается в быстрых песнях, в народно-

---

<sup>19</sup> Скурко, Е.Р. Теория вариантной формы в отечественном музыкознании: этапы становления, понятийный аппарат // – Уфа: Проблемы музыкальной науки, – 2019. № 1, с. 47.

<sup>20</sup> Ручьевская, Е.А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е.А.Ручьевская. – Санкт-Петербург: Композитор, – 1998, – с.220.

танцевальных и инструментальных мелодиях, а вариантность – преимущественно в протяжных, лирических песнях<sup>21</sup>. В функциональной теории В.Бобровского вариант *«не подчиненное теме ее измененное повторение, а равноправный теме компонент»*<sup>22</sup>.

В науке сложилась следующая классификация основных возможностей вариантного развития: 1.«движение от единства» (В.Цуккерман), «расхождение от тождества» (О.Соколов), «прорастание» (В.Протопопов); 2.«рифменное сходство» (В.Цуккерман), «сведение к тождеству» (О.Соколов), «рефренность» (И.Абезгауз), «рондальность» (Б.Гусейнли); 3. «сквозная» вариантность (В.Цуккерман). Ученые различают два основных типа вариантности: «конструктивистскую» вариантность с сохранением конструктивной основы и «процессуальную» вариантность, обусловленную свободным развертыванием материала. Классификацию типов вариантности в азербайджанской музыке предлагается формировать в соответствии с хронотопами народной музыкальной речи, выработанными в жанрах музыки устной традиции. В результате появляется возможность говорить о существовании в национальной традиции трех типов вариантности: вариантном повторе с рефренным замыканием и без него; вариантном обновлении с нерегулярной метрикой; вариантном прорастании.

Введенное Б.Сосновцевым понятие «вариантная форма», в дальнейшем получило разработку в исследованиях И.Лаврентьевой и В.Протопопова. В трактовке В.Протопопова это понятие не определяет *«конструктивной основы произведения и вводится для уяснения только тематического развития и взаимоотношений внутри формы»*<sup>23</sup>. В

---

<sup>21</sup> Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А.Мазель. – Москва: Музыка, – 1986, – с.132-133.

<sup>22</sup> Бобровский, В.П. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович. – Москва: Советский композитор, – 1967, – с. 379.

<sup>23</sup> Протопопов, В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В.В.Протопопов. – Москва: Музыка, – 1967, – с.23.

существующих учебниках по анализу вариантная форма рассматривается как особый тип куплетно-вариационной формы («вариантно-строфической» по М.Бонфельду), где встречается более свободное развитие музыкального материала. В современной теории вариантной форме уделяется пристальное внимание, она получает обоснование в вокальной и инструментальной музыке.

М.Тараканов пишет о формировании в симфониях С.Прокофьева динамической «контрастно-вариантной» формы. Принцип сквозного развития тематизма положен в основу нетиповых процессуальных форм, которые получили определение «фазных» (Е.Ручьевская) и «интонационно-фазных» (С.Петриков). Концепция «вариантно-симметричных» форм разработана в исследованиях С.Гончаренко, В.Задерацкий различает в творчестве И.Стравинского «мотивно-вариантное» и «структурно-вариантное остинато», Г.Григорьева выделяет «рондо Бартока» с характерным для него принципом ладовой вариантности. Г.Демешко говорит о «новом контрапунктическом пространстве», которое формирует вариантность в музыке XX века, участвуя в становлении новых видов полифонических форм<sup>24</sup>.

Вариантный метод соответствовал додекафонной организации звукового материала, позволяя сочетать непрерывную обновляемость с единством первоначальной структуры. Во второй половине XX века особой разновидностью остинатного варьирования стала «репетитивная техника» в русле минимализма, которая характеризуется внесением «мутационных изменений в ротационно вращаемую структуру»<sup>25</sup>. В современной музыке стилевой плюрализм порождает индивидуализацию формы сочинения, при этом

---

<sup>24</sup> Демешко, Г.А. Полифоническое формообразование в музыке XX века: остинатность и вариантность / Г.А.Демешко. – Новосибирск: НГК им. М.Глинки, – 2019. – 165 с.

<sup>25</sup> Задерацкий, В.В. Музыкальная форма / В.В.Задерацкий. – Москва: Музыка, – вып.2. – 2008, – с.455.

интересные и перспективные обречения с содержательной и драматургической точек зрения сделаны в условиях тотального доминирования принципов вариантно-вариационного развития.

**Глава 3. «Модель вариантности в азербайджанской музыке устной традиции»** посвящена исследованию феномена вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах, традиционных напевах ашыгов и мугаме.

Азербайджанская музыка устной традиции – это огромный пласт традиций народа, который складывался на протяжении многих веков. Являясь одним из кодов народной культуры, азербайджанский фольклор тесно связан с ценностными ориентациями общества, особенностями менталитета и мировоззрения, включает в себе ярко выраженные приметы национального склада мышления. Любое фольклорное произведение обладает ярко выраженной динамической природой, предполагая множественность своих воплощений, сочетая в себе канонический и вариативный слой. Потому среди множества аспектов изучения фольклора важной представляется проблема вариантности и ее глубинной сущности в практике народного искусства.

В параграфе 3.1 **«Жанровая специфика вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах»** вариантность предстает как метод интонационного развития и формообразования в песнях, танцах, теснифах, ренгах, дирингах. Складываясь и развиваясь параллельно, азербайджанские песенно-танцевальные формы образовали единую стилевую систему, отличающуюся своими характерными особенностями. Ее внутреннему богатству соответствует многообразие типов вариантности, сфера применения которой не ограничивается частными деталями мелодического или ритмического порядка, а выходит на уровень композиционной структуры. В каждом из рассмотренных жанров азербайджанской музыки устной традиции вариантность проявляет себя как специфический феномен с характерными закономерностями.

Уяснение внутренних законов развития и формообразования в азербайджанском песенно-танцевальном наследии исходит из принципа тождества. Природа фольклорного творчества в этих жанрах связана с повторностью мотивов, фраз, разделов формы при относительной изменяемости тематических элементов. Вариантность взаимодействует в жанрах национального фольклора с такими принципами как вариационность, продвижение, прорастание, рефренность, комбинаторика, секвентность, орнаментация. Динамика вариантного развития ярко выражена в лирической песне, склонной к монотематическому родству всех элементов структуры. В азербайджанской танцевальной музыке, по своей жанровой природе, связанной с движением, получает особое распространение ритмическое варьирование. Многосоставные традиционные танцевальные формы – диринги и ренги, в отдельных случаях танцы – расширяют границы вариантно-вариационной техники, которая переносится на ладотональный, регистровый и фактурный уровни. Специфика жанра теснифа проявляет себя в вариантном соотношении вокальной и инструментальной партий при определяющей роли нисходящего секвенцирования и орнаментации.

В большинстве народных песен и танцев различные композиционные уровни фольклорного текста организует принцип рефренности, участвующий в характерном сопоставлении мотивов, фраз и более крупных построений (“*Ay bəri bax, bəri bax*”, “*Aman yar*”, “*Əsgərani*”, “*Pişro*” и т. д.). В теснифах рефренность «вуалируется» хотя бы незначительным обновлением фраз-рифм и изменением масштабных пропорций в соотношении стабильных и мобильных разделов формы (“*Rast*”, “*Çahargah*”). В многосоставной композиции народных танцевальных форм получила особое распространение типологическая структура прогрессирующего сжатия масштабов (танцы “*Nağinci*”, “*Lalə*”, диринги “*İnnabi*”). В жанрах традиционной музыки – дирингах и ренгах – существенна проблема тематического движения, закономерностей обновления или смены родственного материала внутри

композиции. В этих жанрах вариантное повторение интонационных ячеек объединяется в рефренную структуру, а дробление-сжатие выражено секвенцированием, совмещающим классическую разработочность и ее национальный эквивалент.

Песенная либо танцевальная форма может слагаться из ряда «вариантно подобных» фраз, в мелодическом и ритмическом отношении образующих периодическую структуру (“Telli”, “Şuşanın dağları”, “Dönə yallı”). Роль вариантности возрастает в куплетно-припевных структурах: если на запев приходится изложение основного музыкального материала, то припев развивает его путем мотивного дробления, секвенцирования, ритмического варьирования (“Pərican”, “Ceyran bala”, “Garaqılə”). В жанрах азербайджанского фольклора можно обнаружить формы монотематического содержания, в которых обособление «автономных» вариантов позволяет рассмотреть их в качестве самостоятельного тематического комплекса и ведет к образованию более сложных форм – двухчастных, трехчастных, рондообразных, нередко с контрастным соотношением разделов (“Halay”, “Cal, оуна”). Среди теснифов встречается немало композиций свободного тематического становления, в которых объединяющую роль играют лейтинтонации и лейтритм (“Şur”, “Segah”). Аккумулируя спецификой конкретной жанровой ветви, вариантность является способом существования различных форм национальной устно-импровизационной культуры, как связанных, так и не связанных с мугамной традицией.

В параграфе 3.2 **«Внутрикомпозиционное варьирование в традиционных напевах азербайджанских ашыгов»** рассмотрена внутренняя тектоника ашыгской интонационной модели, «живое» взаимодействие ее попевок, из последования которых складывается высотная и композиционная структура напева.

Внутрикомпозиционное варьирование в ашыгской музыке, согласно Т.Мамедову, расширяет интонационную сферу и нарушает масштабную симметрию разделов напева; трансформирует поэтическую строфу в нерегламентированную

художественную форму («мелострофу» с вариантными попевками); обогащает поэтический текст мигрирующими припевными формулами и привносит новую жанровую характерность напевам; способствует интенсивной метроритмической, интонационной трансформации инструментальной партии, программирующей появление опорных тонов вокального изложения; переорганизует внутреннее строение каждой строфы<sup>26</sup>. Ученый определяет музыкальную форму ашыгских напевов как куплетно-вариантную, классифицируя многообразие встречающихся композиций на несколько групп<sup>27</sup>. Исходя из количества мелодических фраз в напевах и их интонационного содержания, он говорит об одноэлементных (одночастных) и составных – двухэлементных, трехэлементных структурах. В соответствии с последовательностью соединения различных по тематическому материалу построений различает переменные (два контрастных построения вопросо-ответного содержания по типу АВАВ); контрастно-составные (по типу АВС); концентрические (по типу АВСВА) структуры. Относительно свободное интонационное развитие, всецело определяемое музыкальной стороной напева, способствует формированию в его структуре признаков сквозной вариантной формы – одноэлементной, двухэлементной с рефреном и без него.

Интонационно-попевочное развитие в ашыгских напевах – это микроразвитие, осуществляемое виртуозными комбинациями с небольшим звуковым составом. Внутри родственных попевок одни и те же звуки в процессе развития предстают в разном ритмометрическом ракурсе – благодаря их переакцентуации, метрическим смещениям, обрастанию новыми мелизматическими узорами, расширению или дроблению ритмического движения. Проведенный анализ свидетельствует о том, что в ашыгских напевах функционируют национальные

---

<sup>26</sup> Мəммədov, Т.А. Korođlu aşıq havaları / Т.А.Мəммədov. – Bakı: Apostrof, – 2010, – с.82.

<sup>27</sup> Мəммədov, Т.А. Azərbaycan aşıq yaradıcılığı / Т.А.Мəммədov. – Bakı: Apostrof, – 2011. – с.141-142.



типы мелосно-синтаксических структур, имеющих в своем генезисе вариантную основу. Рефренность организует тематизм в напевах “Dərbəndi”, “Laçını”, “Ayaq divanı” и др. Во многих образцах встречаются синтаксические варианты структуры опевания: в “Zarını” и “Atüstü Kəməni” в качестве стержневой интонации выступает один звук – тоника лада раст, в “Səməndəri” – выразительная попевка, представляющая переменную ладовую систему шур «е» – шуштэр «а». Многие ашыгские напевы тяготеют монопопевочному строению, которое закономерно подводит к проблеме сквозного развертывания единого интонационного комплекса (“Çoban bayatı”, “Mansırı”).

В ашыгском творчестве встречается немало образцов, отличающихся регулярно-акцентной метрикой и выдержанностью масштабно-синтаксического уровня, совмещением повтора интонационных ячеек с их варьированием. Степень преодоления повторности в них может быть различной – более или менее явной, осуществляемой теми или иными способами, которые по своему характеру приближаются к вариантной специфике азербайджанской народной песни. В то же время в целом ряде рассмотренных примеров сквозное моноинтонационное развитие фольклорного текста, сочетаясь со свободой его метроритмической и масштабно-синтаксической организации, вызывает аналогии с мугамным развертыванием.

**Параграф 3.3 «Азербайджанский мугам: от общего к разному в трактовке жанрового канона»** рассматривает трактовку жанрового канона азербайджанского мугама в традиционной исполнительской практике. Материалом для сравнительного анализа послужили три версии мугама-дестгях «Раст» – в интерпретации Б.Мансурова, А.Бакиханова в зап. Н.Мамедова и Э.Музафарова в зап. А.Асадуллаева, а также четыре зерби-мугама «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси» в зап. Р.Зохранова и А.Бакиханова. Индивидуальная трактовка канонического образца связана с тенденциями современной музыкальной культуры, традициями

школы и спецификой исполнительского состава, опытом и мастерством самого интерпретатора, особенностями его личности. Наиболее широкие возможности для проявления индивидуального мастерства предоставляются на морфологическом уровне структуры, где речь идет о численном различии попевочного состава, перестановке акцентов внутри темы и многое зависит от технико-акустических особенностей инструмента, *«связанных со строем, интервальным составом и структурой звукорядов»*<sup>28</sup>.

Мугам-дестгах «Раст» в исполнении Б.Мансурова – это многочастный вокально-инструментальный цикл, в состав которого входят 30 частей (18 шобе). В интерпретации А.Бакиханова мугам-дестгах «Раст» включает в себя 22 части (12 шобе) и развивает инструментальное начало. Сквозная композиция «Раст» в сольной версии Э.Музафарова сжата до предельного количества 10 шобе. В его трактовке привлекают внимание концентрация мысли и динамизм мугамной формы, а также максимальная демонстрация виртуозных возможностей инструмента, с характерным усилением напряженности звучания и повышением плотности звуковых единиц на экспозиционном этапе изложения. В версии Э.Музафарова проявилось стремление к преодолению расчлененности цикла и его слиянию в текучую одночастную форму, обогащенную микроинтервальными связями. В драматургическом плане он укрупняет раздел Майе, подготавливая его сокращенным типом Бардашт (“bardaştın kiçildilməsi” по Ф.Челебиеву) и обогащая его двумя гюше Гарданийе и Махур-мухайар.

Содержание зерби-мугама раскрывается в единстве и «противоборстве» мугама и ренга, что наделяет этот жанр особыми свойствами. В нем функционирует вариантность двух типов – проращение интонации, идущее от мугамных импровизаций, и обновленный повтор моделей с рефренным замыканием, присущий танцу. Форма зерби-мугама напоминает

---

<sup>28</sup> Юнусова, В.Н., Харуто, А.В. Компьютерная этномузыкология: задачи, методы, результаты // – Москва: Музыкальная академия, – 2020. № 3, – с. 162.

форму рондо, в которой хронология событий изменчива. В ее основу положен принцип перестановки частей, что способствует относительно равной степени «ожидания» рефрена и эпизода. Отличия исполнительского состава обусловили приоритет режиссерских разделов в трактовке А.Бакиханова, которым отводится важная драматургическая роль в композиции зерби-мугама. Наиболее стабильным разделом в сравниваемых исполнительских версиях оказывается рефрен, получающий в двух интерпретациях сходный облик. В записях Р.Зохранова рефрен выражен не только инструментальным фрагментом, но и вокально-инструментальным разделом («Аразбары»). Изменение композиционной схемы жанрового канона обнаруживают зерби-мугамы «Эйраты» и «Карабах шикестеси».

Проведенный сравнительный анализ различных исполнительских версий азербайджанского мугама свидетельствует о том, что сохранность базового типологического слоя совмещается в них: с вариантностью интонационно-попевочного состава мелодики и внутренней комбинаторикой известных формул без нарушения их «самотождественности»; расширением или сжатием масштабов цикла, изменением его состава за счет дополнения или вычленения разделов; со смещением драматургических акцентов в процессуально-динамическом развертывании мугама; функциональным перераспределением временных и пространственных пропорций между вступительной «прелюдией» и экспонированием, этапами срединно-развивающей фазы, репризным кульминированием и замыканием формы.

**В главе 4. «Принципы вариантного развития тематизма в музыкально-сценических и вокальных произведениях азербайджанских композиторов»** материалом исследования являются романсы-газели и «Кероглы» У.Гаджибейли, «Севиль» Ф.Амирова, «Семь красавиц» и «Тропую грома» К.Караева.

В параграфе 4.1 «**Вариантно-попевочная драматургия в творчестве Узеира Гаджибейли**» отмечается, что азербайджанский классик создал новый подход к разработке

фольклорного материала, основанный не на методе его простой обработки и подчинении профессиональным законам, а на обнаружении и реализации его глубинных закономерностей в русле европейских жанров и форм. Стилевая система композитора реализовалась в произведениях большой художественной значимости и ценности – классических в высоком значении слова. В числе наиболее ярких достижений национальной композиторской школы I половины XX века, наметивших важнейшие признаки новой эпохи в азербайджанской музыке, находится опера «Кероглы» (4.1.1 «**О варианном развитии в опере «Кероглы»**). Скрытая сила интонационного развертывания в опере, подлинно импровизационная стихия «прорастания» ее ведущих тем-«импульсов» опирается на различные типы вариантности. Проведенный анализ показывает, что в опере совмещаются несколько линий вариантного развития: 1.сквозное прорастание тематизма из заглавного тезиса; 2.автономное вариантное развитие тем в рамках номера; 3.вариантный повтор кратких мелодико-ритмических формул в песенно-танцевальных фрагментах; 4.ладотональное и тембровое варьирование; 5.синтаксическая подвижность тематизма в условиях куплетной формы; 6.вариантно-попевочное развертывание внутри разделов трехчастной и сонатной структуры.

Жанровым прототипом увертюры и антракта к III действию оперы является мугамная импровизация, а отсюда и опора в их сонатной драматургии на принцип прорастания кратких попевок. В обоих примерах складываются два вида арочных интонационных связей: один из них выстраивается в линию сквозного преобразования заглавного тезиса, другой – образуют варианты отдельных тем, что ведет к формированию рассредоточенных вариационных циклов. Роль тезиса выполняет тема «героического призыва», в основе которой каденционная попевка лада шур. Вариантно-попевочное развитие тематизма обогащает трехчастную форму в ариях Нигяр «Ровшен, мой любимый!», «Как легкий дым, как сны», арии Кероглы «Тебе предан я». В этих сольных фрагментах

композитор реализует закономерности мелосно-вариантного синтаксического типа, где конструктивным стержнем мелодики является опевание определенного устоя лада.

В куплетно-вариантной форме написаны три ашыгские песни Кероглы, песня Ханенде гыз, хор «Ченлибель». Основным принципом варьирования в этих фрагментах является принцип «синтаксического варианта» (И.Абезгауз). В ашыгской песне «Лишь увидел» последование трех куплетов характеризуется масштабным расширением строфы (24–41–50), превышением высотного уровня мелодии и созданием нового варианта зачина, предваряющего основной напев. В песне «Пою вам я, ханы» речь идет о синтаксическом сжатии мелосной формы во втором куплете, в котором начальный мотив переносится на квартный уровень лада раст «f». В песне «Вновь с тобой, моя подруга» различные по величине варианты темы складываются в структуру прогрессирующего дробления (7+4+4+2+2+8). Линейно-мелосная структура песни Ханенде гыз базируется на вариантной цепочке опевания нисходящих устоев лада шур «d». Крестьянский танец из I действия представляет собой оригинальный вариационный цикл, состоящий из темы и семи небольших вариаций (aa<sub>1</sub>bb – aa<sub>2</sub>bb – а3а4а5 – aa<sub>1</sub>a<sub>6</sub>b – а3а4а5 – aa<sub>1</sub>a<sub>6</sub>bb – а3а4а5 – aa<sub>1</sub>a<sub>6</sub>b). Истоком формирования тематизма в героической пляске из III действия становится начальная периодичность, основу которой составляет точный и варьированный повтор однотактного мотива.

Совершенно особое место в истории азербайджанской музыки, в творчестве самого У.Гаджибейли занимают вокальные газели на слова Низами – «Без тебя» и «Возлюбленная» (4.1.2 «Романсы-газели в аспекте интонационных связей формы»). Специфика нового жанра обусловлена не только особенностями его поэтической основы, но и оригинальным претворением принципов мугамного развертывания и созданием национального типа трехчастной формы. Важнейшим проявлением указанной тенденции становится использование разнообразных функций вариантности. Точное повторение музыкального материала в

форме уступает место принципу моноинтонационного родства нескольких интонационных комплексов. В процессе развития мелодики использованы опевание устоев лада, приемы секвенцирования и орнаментации. В результате рождается впечатление свободной импровизации, а экспрессивный накал лирического эмоционального высказывания ведет к динамическому преобразованию мысли, расширению диапазона интонационной линии с достижением кульминации в срединном разделе формы. Мугамное процессуальное развертывание тематической ткани определяет в романсах-газелях динамический профиль, строение композиции, распределение в ней кульминаций и контрастов. От эстетики мугама идет и «однозначный» характер мелодического сопряжения разделов, при котором *«отдается предпочтение частичному обновлению середины (либо с помощью нового тематизма, либо новой тональности)»*<sup>29</sup>. В тематически единых трехчастных формах романсов веден ладотональный контраст между частями: сегях «gis» и баяты-шираз «cis» – в романсе «Без тебя»; шуштэр «d» и сегях «fis» – в романсе «Возлюбленная».

Пространство вариантности охватывает в произведениях У.Гаджибейли формирование языковых элементов, построение из них текста, соединение этих элементов посредством структуры, т. е. оформляется в строго организованную систему иерархических уровней. В этом господстве вариантности ясно сказываются новые черты стиля, новая трактовка самой вариантности, как и структур, выросших на ее основе.

В параграфе 4.2 **«Особенности вариантного метода в опере «Севиль» Фикрета Амирова»** говорится, что исключительное мастерство в понимании народной специфики, умении запечатлеть первозданную яркость и чистоту фольклорных образов, наделив их элементами романтической эстетизации, проявил Ф.Амиров. Новаторскими исканиями

---

<sup>29</sup> Абезгауз, И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора) / И.В.Абезгауз. – Москва: Советский композитор, – 1987, – с.177.

отмечена опера «Севиль», в которой мугамные мелодии сочетаются со *«структурно-композиционными особенностями песен и наоборот – песенные мелодии развиваются по типу мугамных (по принципу постепенного развертывания и «завоевания» высоты)»*<sup>30</sup>.

Опираясь на художественные открытия У.Гаджибейли, Ф.Амиров синтезирует мугамные принципы вариантно-попевочного развертывания с четким синтаксическим членением, характерным для песенных форм. Если в опере «Кероглы» ведущим приемом варьирования в куплетных формах является принцип «синтаксического варианта», то в «Севиль» преобладают стабильные масштабные соотношения разделов. Мугамное формообразование определяет динамический профиль песен Балаша и Тафты, Колыбельной Севиль. Интонационное единство песни Балаша достигается вариантным развитием мелодических попевок, которые концентрируются на опевании тоники баяты-шираз «с» и верхней медианты лада. По аналогии с песней Балаша, вариантность выносится в куплетно-припевной структуре песни Тафты на композиционный уровень, вступая во взаимодействие с рефренностью. Мелодическая канва Колыбельной Севиль отражает заключительный этап мугамного становления, образуя слитную фазу нисхождения с опеванием ступеней шур «е».

Ладовое переинтонирование тематического материала сочетается в опере с орнаментацией мотива, вариантное переизложение фраз дополняется новыми секвентными звеньями, изменением метрической сетки, свободным перемещением темы из инструментальной в вокальную партию и наоборот. Если в куплетах Атакиши встречается малотерцовый сдвиг темы из сегях «е» в сегях «g», то в ариозо Гюлюш ладовая вариантность характеризуется одноименным смещением мелодии из баяты-шираз «g» в чаргах «g».

---

<sup>30</sup> Касимова, С.Д. Оперное творчество композиторов Советского Азербайджана / С.Д.Касимова. – Баку: Ишыг, – часть II. – 1986, – с.87.

Контрастно-составная структура арии Севиль из II действия включает в себя весь комплекс интонаций, характеризующий героиню (АВАВСС<sub>1</sub>DE). Преодолевая кадансовую замкнутость, словно размыкая тему интонационно, композитор складывает развитие в арии из ряда взаимосвязанных тематических блоков. В ее «композиционное» пространство входят лейтмотивы героини и мелодия ее ариозо. Интонационными арками связаны между собой две арии Балаша из II и III действия.

За всеми техническими приемами развития тематизма в опере скрываются особенности музыкального мышления композитора. Его гармоничное мировоззрение ведет к тому, что явления контрастного порядка рассматриваются им нередко как выражение единой сущности. Направленность музыкальной мысли Ф.Амирова способствует не заострению противоположностей, но нахождению общности в разном. Различные типы интонаций, характеризующие того или иного персонажа оперы, находятся в непрерывном взаимодействии друг с другом – чередуются, сплетаются, сближаются, создавая интонационно-смысловые арки в рамках нескольких сцен. Обозначенные взаимосвязи между темами возникают благодаря не только их образной семантике, но и собственно ладомелодическим закономерностям. Своеобразие мелодики композитора проявляется в том, что ее ведущей тенденцией является нисходящий динамический профиль формы. Свое конкретное выражение эта система получает в секвенцировании, которое стягивает мелодическую линию к заключительной ладовой опоре. Так создается линия сквозного вариантного развития, типологические очертания которого восходят к одному интонационному типу, имеющему национальную природу и способствующему рождению вариантности высшего порядка. Укажем на лейттемы Севиль, азана, Гюндуза, тему «личной драмы», а также ариозо и арию Севиль, ариозо Гюлюш, две арии Балаша, песню Тафты.

Развивая традиции вариантно-попевочной драматургии У.Гаджибейли, Ф.Амиров обогащает ее приемом комбинаторики тематизма. Специфика этого приема



предполагает вовлечение в мелодический процесс разнохарактерных, но подчас интонационно родственных попевок, тем или более крупных построений, действующих в рамках нескольких сцен оперы. Прделанный анализ позволяет конкретизировать и уточнить данное явление, обозначив его термином «контрастно-составная» вариантная драматургия. Стилистическая типичность описанного явления позволяет отнести его к авторскому почерку Ф.Амирова, определившему во многом особенности тематического развития в опере.

Феномен вариантности находит яркое и многообразное отражение в балетах К.Караева – «Семь красавиц» по мотивам Низами и «Тропюю грома» по роману П.Абрахамса (4.3 «**Основные тенденции вариантного развития в балетах Кара Караева**»). Унификация приемов вариантного развития в балетной музыке К.Караева привела к выделению следующих тенденций: 1.взаимодействие вариантного метода с секвентностью; 2.полутоновое смещение темы или ее попевок в расширенном мажоро-миноре (тональное варьирование); 3.совмещение оstinатности с микроинтонационной вариантностью составных ячеек темы.

Первая тенденция обусловлена воздействием особенностей национальной музыки устной традиции. Масштабное разнообразие мотива и количественная гибкость звеньев секвенции, позволяющие сжимать или растягивать мелодию в соответствии с творческим замыслом, известная свобода интонационно-ритмического контура, иногда функциональное обновление, способствующее иному гармоническому освещению темы – таковы некоторые свойства вариантно-секвентного развития в музыке азербайджанского композитора.

Вариантно-секвентный тип развития для К.Караева – это одно из средств интенсивного развертывания лирического мелоса. Композитор избрал два пути его реализации: вариантно-секвентное прораствание и превращение секвентности в вариантную технику. В целях конкретизации караевского метода работы с лирическим мелосом используется термин «вариантно-секвентное прораствание». Названный принцип

подразумевает вариантное развертывание мелодии по типу прорастания посредством секвенцирования интонационных звеньев. Примеры можно обнаружить в Адажио главных героев двух балетов, а также в Прелюдии, открывающий балет «Семь красавиц». Экспрессивное лирическое излияние в Адажио и смерти Айши осуществляется многократным повтором двухтактной попевки. Смелость ее преобразований удивительна: и перемещение на уровень субдоминанты в среднем голосе, и «отсечение» отдельных тонов, и ладотональное перекрашивание в восходящем движении по терциям, и свободное вариантное творчество, завершающее развитие темы. В Адажио второго балета господствует принцип свободного развития мелоса по типу «бесконечной мелодии», а секвенция превращается в вариантную технику, сливаясь со свободным развертыванием.

В обоих балетах широко представлены модулирующие секвенции, которые образуются «скольжением» мелодической линии из одной тональности в другую в расширенном мажор-миноре. В Вальсе из «Семи красавиц», «Танце девушек с гитарами» и сцене «Школьники и Лени» из «Тропюю грома» происходит полутоновое смещение отрезков темы в рамках предложения. В «Студенческой песне» и портрете «Хорезмской красавицы» дано сопоставление двух полутоновых вариантов темы, следующих друг за другом. В «Танце-вариации Лиззи и подруг», «Танце капризной девушки» реприза начинается полутоновой транспозицией тематического комплекса.

Чрезвычайно действенным приемом тематического развития и формообразования во многих народно-танцевальных сценах «Тропюю грома» является принцип остигатного варьирования. В этих сценах К.Караев опирается на особенности древних ритуальных песен-плясок африканского народа. Отсюда ладо-характерное «сцепление» кратких попевок с малым, часто трихордным, кварто-квинтовым диапазоном, симметричное, вопросно-ответное их варьирование. В сочетании с разнообразной перестановкой элементов мотива, подвергающегося постоянным метроритмическим смещениям и перепланировке входящих в его состав попевок, такой принцип

развития заключает в себе огромные возможности динамического развития музыкальной мысли. К.Караев не ограничивается теми приемами, которые дает народная вариантная повторность, он значительно расширяет границы этих средств. Мотивная разработка становится очень детальной и касается частей мотива, мельчайших отрезков звукового пространства. Подобная микроинтонационная вариантная работа с материалом фольклорного происхождения велась многими композиторами XX века в различных национальных школах, в том числе И.Стравинским и Б.Бартоком. Принцип вариантно-вариационной трансформации оstinатной темы нашел отражение в «Общем танце», «Танце цветных», «Танце черных», «Шествии» и др.

Если в «Семи красавицах» композитор отдает особое предпочтение вариантно-секвентному развитию тематизма, то в «Тропюю грома» ведущее значение получает оstinатное варьирование в сочетании с вариантностью микроинтонационного уровня. Между тем, и в первом, и во втором балете мы вправе говорить о ведущей направляющей закономерности высшего порядка, которая в известной мере приближает нас к пониманию истинной природы творческого метода композитора. Все типы вариантности в его балетной музыке оригинально сплавлены со сквозной разработкой элементов темы – и это принципиальная черта вариантного метода азербайджанского композитора. Обладая ярко выраженным симфоническим мышлением, К.Караев смело расширяет и модернизирует процесс вариантного развития посредством его интенсивного взаимодействия с приемами мотивной разработки музыкального материала. На этой основе им освоены сквозь призму У.Гаджибейли особенности вариантного развития и формообразования национальной музыки устной традиции, а также достижения крупнейших мастеров современности – приемы тонального варьирования С.Прокофьева, свободная вариантность в сочетании с разработочным развертыванием Д.Шостаковича, вариантно-комбинационная техника И.Стравинского.

В главе 5. «Вариантность и ее формообразующее значение в симфонической музыке азербайджанских композиторов» исследованы диалогия «Шур» и «Кюрд-овшары» Ф.Амирова, «Лейли и Меджнун» и симфония №3 К.Караева, «Метаморфозы» и симфонии А.Меликова.

В параграфе 5.1. «Вариантность в структурном пространстве симфонического мугама (на примере «Шур» и «Кюрд-Овшары» Фикрета Амирова)» рассмотрен жанр симфонического мугама. Мугам в трактовке Ф.Амирова зазвучал в ярком многокрасочном оркестровом «наряде», обогатился формами полифонии, принципами концертирования и персонификации солирующих инструментов, их тембровыми диалогами, приемами лейтмотивной системы, «тематическими модуляциями» (В.Холопова), мотивно-интонационными трансформациями, характерными для симфонических жанров. В процессе «жанровой экстраполяции» (О.Соколов) была сохранена структура дестгах, его ладоинтонационная схема, последовательность и принципы чередования мугамных и песенно-танцевальных разделов. Композитор симфонизировал мугам путем его насыщения новыми для национального жанра методами и приемами развития тематизма, подчинив жанровый канон симфоническому замыслу.

Ф.Амиров создал три симфонических мугама – «Шур», «Кюрд-Овшары» в 1948 году и «Гюлистан Баяты-Шираз» в 1971 году. Два первых мугама объединяются в дилогию на основе общности музыкально-образного содержания и ладоинтонационной близости. Целостная двусоставная форма имеет «номерную» природу, где отдельные «номера» прочно соединены тематическим взаимодействием, рефренно-репризными моментами. Композитор использует различные приемы объединения: лейттемы, лейтобороты, реминисценции-повторы, приемы рассредоточенного вариантного развития.

Материал сдвоенной первой части – вступления и майе «Шур» – выполняет в цикле функцию «драматургической темы» (В.Холопова), которая проводится на протяжении всей дилогии. Тема вступления обрамляет первый мугам, появляясь в коде

«Симаи-шемс». Импровизация-соло, построенная на интонациях майе «Шур», возвращается в коде «Симаи-шемс» (ц.76) и «Мани» (ц.55). В кульминации майе «Шур» происходит синтез мотива вступления и каденционной попевки майе. Полученная тема-синтез проходит дважды в майе «Шур» и возвращается в «Кюрд-Овшары» – в связующем переходе от «Шахназ» к «Кюрди», став основой импровизации гобоя (ц.35).

Чрезвычайно важна секундовая интонация («fis – e»), которая впервые оформляется в партии контрабасов в майе «Шур» (ц.17). Повторяясь в разных ритмических вариантах у струнного квартета, этот лейтоборот пронизывает «Симаи-шемс». Он сопровождает тему «Симаи-шемс» и во втором мугаме, появляясь в «Овшары» (ц.16) и в «Мани» (ц.46). Мелодия «Симаи-шемс» дополняет рефрен рондо в «Овшары» (9 т. от ц.5) и вторгается во второй эпизод в «Мани» (ц.46). Заключительное построение из «Шур-Шахназ» является реминисценцией данной части в середине «Баяты», предваряя появление «Чобан-баяты» (ц.50), а также включается в коде «Шахназ» в «Кюрд-Овшары» (ц.33). Рассредоточенный вариационный цикл образуют импровизации солирующих тембров в «Симаи-шемс» (труба – ц.66, 69), «Овшары» (флейта – ц.7, труба – ц.9) и «Мани» (труба – ц.46).

Главная роль в симфонической диалогии отводится свободно-синтаксическому прорастанию интонации, ведущему к увеличению масштабов построения («Баяты», «Шахназ») либо сжатию (вступление «Кюрд-Овшары», «Овшары», «Мани»). Сквозное развертывание моноинтонационного комплекса в мугамных разделах дополняется его метроритмическим варьированием и жанровой трансформацией. В песенно-танцевальных фрагментах сохранение мелодического остова совмещается с красочным тембровым, фактурным и орнаментальным обогащением материала. Композитор поручает соло различным инструментам, регулярно обновляет участников тембровых диалогов, создает участки «разреженного» оркестрового пространства, отключая отдельные партии, использует унисон либо полифоническое наложение голосов.

Одним из важных приемов развития в мугамах является комбинаторика тематизма, которая накладывает свой отпечаток на структурную природу разделов формы. В «Овшары» рефрен соединяется с ритмически обновленным и темброво-обогащенным вариантом темы «Симаи-шемс», вслед за которой звучит импровизация в партии деревянно-духовых инструментов (ц.5-8). Если в «Овшары» названные темы подчинялись приему тематической модуляции, то в «Мани» они образуют полифонический синтез, соединяясь по вертикали (ц.46). В симфонической дилогии встречаются эпизоды контрастной полифонии («Мани», ц.46), имитационное изложение («Шур-Шахназ», ц.24), канон («Симаи-шемс», ц.64). В разделе «Ирак» представлен пример ладотональной перекраски попевок «Баяты» из шур «h» в раст «a» (ц.59).

Обратившись к традиционному жанру, Ф.Амиров отказался от сложной мотивной разработки и акцентировал внимание на системе тематических, оркестровых, фактурных контрастов. Интенсивность развития на «микроуровне» позволили композитору удалиться от «драматургической темы» в контрастные сферы, сохраняя преемственные связи с ней. Моноинтонационное развертывание в симфонической дилогии поглощается комбинаторикой тематических фрагментов на уровне разделов музыкальной структуры. Цепная связь перетекающих друг в друга малых форм подчинена логике ладоинтонационного развития и согласуется принципом контрастно-составного вариантного единства. Такой тип развития тематизма и в целом симфонической формы определился в творчестве Ф.Амирова на фоне органического сочетания черт преемственности с национальными традициями и современными тенденциями европейского музыкального искусства XX века.

В параграфе **5.2. «Руководящая роль вариантности в симфонической форме Кара Караева»** отмечается, что новаторские поиски привели композитора к созданию оригинальной драматургии и индивидуализации формы симфонических сочинений. Опираясь на классические

музыкальные формы и принципы развития в «Лейли и Меджнун», К.Караев интерпретирует их по-своему, вовлекая в процесс взаимодействия с мелодно-синтаксическими и формообразующими закономерностями мугама (5.2.1. **Синтез сонатных и мугамных закономерностей в симфонической поэме «Лейли и Меджнун»**). Композитор использует в музыке драматически-конфликтного плана сонатную форму без разработки, насыщая активным развитием экспозицию и репризу. Национальные истоки музыкального мышления композитора обнаруживают себя в интенсивном типе экспонирования и экспозиционной устойчивости процесса развития. Композиционная идея поэмы находит выражение в ярком разграничении двух этапов симфонического действия, которые образуют неразрывную цепь нарастания и поддаются в виде «рассредоточенного» цикла трех образов-тем. Отказываясь от традиционной разработки, сохраняя схему экспозиционного изложения, К.Караев добивается в поэме высокой степени симфонизации.

В теме вступления проращение интонации ведет к образованию периода тезис-периодическое развертывание. Начальная фраза-возглас, запоминающаяся своим волевым натиском, характеризуется «деформацией» ладового наклонения (локрийская квинта), остротой ритма, интонационной устремленностью к тонике шур «h». В гл. п. вариантность кратких секвентных ячеек в шуштэр «е» служит основой формирования неравномасштабного периода, построенного по типу продолжающегося развития. Свобода вариантного развертывания в поб. п. способствует созданию «бесконечной мелодии» мугамного типа в рамках «безрепризно-развивающей» структуры (В.Цуккерман). В пределах обширного однотонального построения Раст «с» композитор достигает удивительного разнообразия приемов развития, восходящих к мугамной традиции.

Основные темы-образы экспозиции в репризе вступают в процесс активного взаимодействия друг с другом, они переосмысливаются и трансформируются. Композитор

представил в симфонической поэме «Лейли и Меджнун» смелый стилевой синтез – органический сплав мугамного мелоса с общеевропейскими структурными закономерностями.

Глубокое понимание К.Караевым роли процессуального начала в азербайджанском мелосе объясняет то мастерство вариантных преобразований интонационного материала, которое наблюдается в его симфонии №3 (**5.2.2. «Вариантное формопостроение симфонии №3»**). С этой симфонией связан новый этап в развитии азербайджанского композиторского творчества – освоение додекафонии средствами национально-ладовой системы. Создавая свою собственную звуковысотную модель, композитор пытался соединить ряды «неповторяемых двенадцати тонов» со звукорядами азербайджанских ладов<sup>31</sup>. В серийном ряде симфонии, на наш взгляд, обозначены два неполных звукоряда лада шур, тоники которых расположены на расстоянии тритона. Такое соотношение внутри серии отражает одно из специфических свойств ладового мышления в XX веке. В теме-серии тритон «f – h» оказывается основополагающим конструктивным принципом ладообразования, своеобразной осью сопряжения двух ладов шур с тониками «f» и «h».

К.Караев широко пользуется приемами варьирования серийного порядка – пермутацией, ротацией, интерполяцией. В симфонии встречается транспозиция основного тезиса: полутоновое смещение вверх (гл. п. I части, один из разделов финала), перенос всего ряда на полутон вниз (III часть, кода симфонии). В отдельных случаях композитор разбивает тему на две лаконичные попевки и развивает их поочередно (II часть), строит одну тему на основе сцепления двух вариантов серии (тема фуги из IV части). Во всех частях симфонии можно обнаружить свободную вариантность высотной серии.

Полифонизация музыкальной ткани нашла широкое применение в I и IV частях симфонии. Здесь встречаются инверсия, ракоход, проведения темы в увеличении и

---

<sup>31</sup> Карагичева, Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве / Л.В.Карагичева. – Москва: Композитор, – 1994, – с.96.



уменьшении, свободные имитации, фрагменты контрастно-полифонической фактуры, fuga в середине финала с участием 15 голосов. К.Караев не отказывается и от приемов мотивной разработки, вычлняя отдельные попевки и подвергая их интенсивному развитию. Собственно полифоническую работу с серией можно проследить на примере гл. п. I части: сначала композитор представляет ракоход, а затем после полутоновой транспозиции – группу инверсий (ц.2), в репризе – одновременное звучание прямого вида и ракохода превращается в фоновый контрапункт к поб. п. (ц.16). Являясь трансформацией тезиса, поб. п. выполняет функцию «лирической антитезы» начального образа. Композитор применяет в лирическом фрагменте приемы симультанного варьирования, совмещает свободное развертывание по горизонтали с вариантностью вертикального соединения голосов оркестровой ткани согласно приему *Stimmtausch*.

Если первая часть симфонии написана в сонатной форме, то финал образует трехчастное строение: АВА<sub>1</sub>С А/В coda, где А – полифонический фрагмент; В – токкатный эпизод, основу которого составляет фрагмент ракохода серии, взятый в различных ритмических вариантах у фортепиано и деревянно-духовых инструментов; А<sub>1</sub> – ракоход А; С – fuga; А/В – контрапунктическое соединение тем. В теме fugи применена круговая перестановка звуков: первая половина темы представляет собой ротационную ракоходность, а вторая становится ее зеркальным отражением и образует ротацию прямого варианта. В экспозиции проходят пять проведений темы с тремя удержанными противосложениями. Разработка драматизирована полутоновым смещением в бемольную сферу. Стреттная реприза охватывает семь сольных проведений, совмещающих прямой вид темы и ее ракоход.

По своим жанровым истокам тема Скерцо тяготеет к ашыгскому творчеству, лирически мелодия Анданте – к особенностям мугамного мелоса. Основная тема Скерцо выстраивается в процессе нанизывания узкообъемных однотактных попевок, опирающихся на разные сегменты темы-

серии. Стремясь предотвратить точное повторение мотива, композитор варьирует его метрически посредством частой смены размера, смещения акцентных долей и самой попевок относительно тактовой черты, использует свободную перегруппировку звукового состава, обновляет тембровую окраску, перекомбинирует варианты темы на уровне разделов формы (рефрен – ц.8, 19, 28). Полиметрическое соотношение темы и ее сонорно-красочного фона воссоздает типовую модель ашыгского музицирования с кварто-квинтовыми, секундовыми «позваниями», напоминающими звучание саза. Периодическое возвращение первой темы придает трехчастной структуре сходство с формой рондо: А (рефрен) В (эпизод-разработка) А<sub>1</sub> С (вальс) А<sub>2</sub> В<sub>1</sub> А<sub>3</sub>.

Преломленная сквозь призму принципов двенадцатитоновой системы, мугамная монодия в Анданте обрела совершенно неожиданные качества. Особую пространственность мелодической линии придают регистровая «разбросанность» интонаций, скачки на широкие интервалы, тонкие ладовые «переливы», способствующие завоеванию тонов полного хроматического звукоряда. Подвижность устоев, смена опорных точек, выдвигаемых в процессе свободного интонационного развертывания, завуалированность внутренней связи «опеваний» и «разрешений», вертикальное расширение зоны опевания («пространственное» опевание по М.Арановскому) являются ее принципиальными чертами. Структурной основой Анданте становится традиционная трехчастность, обогащенная признаками структуры опевания, переосмысленной на современной основе.

Предпочитая смешанные виды вариантной техники, К.Караев сочетает в формопостроении симфонии: приемы полифонии строгого стиля; принципы варьирования, выработанные на додекафонной основе; средства мотивной разработки, перенесенные на серийный тематизм; национальные традиции мелосного формообразования. Додекафонная организация симфонии с элементами национальной ладовости, действенная полифония, ее структура

и особенности интонационного развития – продемонстрировали обогащение профессиональной европейской музыки самобытными национальными чертами.

Параграф 5.3. «Симфонические произведения Арифа Меликова в контексте современных принципов формообразования» посвящен исследованию симфонического жанра в творчестве А.Меликова.

В 1963 году А.Меликов создает симфоническую поэму «Метаморфозы», в которой проявились стилистические особенности музыкального искусства II половины XX века. (5.3.1. Моноинтонационная тематическая организация в симфонической поэме «Метаморфозы»). Сложное содержание вызвало обращение к новым художественным средствам – композитор отказывается от мажоро-минорной системы и сонатных закономерностей, обращается к принципам атональной звуковысотной организации, микровариантного обновления тематизма, «континуально-контрастной эволюционности» (В. Задерацкий). Название поэмы определяет драматургическую идею сочинения, обуславливает свободные модификации тематизма, его интонационные и структурные превращения, смену образного плана, тембрового и фактурного решения.

Исходным зерном формирования тематизма здесь являются мотивы, мелодические фразы, определенные интервально-гармонические комплексы, которые гибко видоизменяются и порождают появление нового, внутренне объединяя форму. Комплекс тем поэмы объединяется лейтформулой «*d – es – b – fis – g – c*», которая возникла в результате отбора многократно повторяющихся интонационных комбинаций во всех разделах и воплотила эффект «метаморфозы». Интонационное мышление композитора приводит к дифференциации тонов в составе микротемы, намечая контуры некой высотной организации, в которой тонику в классическом понимании заменяет звук «*c*».

В.Холопова пишет о «многоуровневости» средств формообразования и типичной «полиструктурности»

музыкальной формы XX века<sup>32</sup>, в которой, по словам В.Вальковой, «особую смысловую нагруженность и предрасположенность к самостоятельному развитию» получает микротематизм<sup>33</sup>. Процесс формообразования в поэме обусловлен взаимодействием контраста, симметрии и вариантности. В ней находят отражение некоторые важные признаки сквозной эволюционной драматургии, в том числе склонность к контрасту и интонационному взаимодействию тематических зон, колебания темпа, отсутствие точных повторов, эволюция образно-смысловой природы интонаций, отказ от репризности в классическом понимании. С позиций мелодического тематизма в поэме совмещаются признаки «вариантно-симметричной» формы (С.Гончаренко) и «вариантно-сквозной с монтажными врезками и репризными включениями» (О. Синельникова). Представим схему ее строения: AA<sub>1</sub>BC A<sub>2</sub>C<sub>1</sub>RB<sub>1</sub>C<sub>2</sub>DD<sub>1</sub>C<sub>3</sub>C<sub>4</sub>RD<sub>2</sub>R Coda.

Лейтформульный комплекс «превращения» служит основой созидания всех разделов сочинения, выступая в роли непрерывно развивающегося звукового материала, обеспечивая достаточную меру сходства и различия. Все четыре темы поэмы, выросшие на его основе, равнозначны по своим внутренним свойствам, по степени самостоятельности. Иными словами, складывается цепная связь между вариантами-темами одного интонационного комплекса и это позволяет говорить о формообразующем значении вариантности, мыслить все произведение как сквозную вариантную моноформу.

В параграфе 5.3.2 «**Вариантно-симметричные структуры в симфониях композитора**» отмечается, что А.Меликов с 60-х годов последовательно осваивает закономерности зеркального механизма, обогащая свои произведения принципом обрамления, репризными арками, возвращая на заключительном

---

<sup>32</sup> Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений / В.Н.Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, – 2001, – с. 404.

<sup>33</sup> Валькова, В. Б. «Микротематизм»: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // – Москва: Музыкальная Академия, – 2019. №3, – с.205.

этапе симфонической формы тематический ряд в обратном порядке и вариантно-симметричного формообразующего типа наблюдается в «Метаморфозах», в симфониях №2, 3, 4, 6.

В шестичастной симфонии №2 (1969) для большого симфонического оркестра композитор придерживается принципов сквозной драматургии, объединяя основные этапы развития одним тематическим комплексом. Опираясь на принцип «контрастно-вариантной производности» (И.Лаврентьева), он изменяет полностью характер выразительности музыкального образа, создав два варианта основной темы в Allegro. Драматически экспрессивная тема скрипок и альтов, становится не только интонационным истоком I части, но и важным тематическим звеном всей симфонии, выполняя сразу несколько функций. С одной стороны, это лейттема, свободная вариантность которой способствует созданию самостоятельных тематических образований I части (ц.5), с другой, фактурно-сонорный пласт в IV части, фоновый контрапункт для кульминирующих разделов в VI части (ц.34, 40). Трехчастная структура Allegro характеризуется вариантно-симметричными пропорциями и репризой с замещением раздела его новым вариантом:  $ABCD=B_1A_1$ . Структурная основа II части – это полифония серийных линий с асинхронным вступлением голосов. Свободная зеркальная симметричность III части находит выражение в следующей схеме:  $ABCB_1A_1(+B)$ . Финал симфонии выполняет функцию обобщения и синтеза музыкального материала по отношению ко всему шестичастному циклу:  $A(I+III) B(VI+III) B_1(VI+IV) C(V) D(I) B(VI+III) B_2(VI+III) E(I)$ .

Лирически-экспрессивная симфония №3 (1975), написанная для камерного оркестра Югославии, может служить примером новых поисков принципов организации музыкального материала и формы в рамках традиционного четырехчастного цикла. Наблюдаемое в симфонии единство частей основано на принципе, который в определенной степени близок лейтмотивизму и монотематизму. Сквозное тематическое

объединение частей осуществляется благодаря скрытым высотно-конструктивным интонационным связям через общую микроинтервальную среду. Симфонический цикл внутренне объединяют квартетные группы, которые обозначают не законченную, сформировавшуюся тему, но комплекс рассредоточенных исходных микроэлементов. Все четыре части симфонии написаны в трехчастной форме и данный факт не вызывает структурного однообразия. Во II и IV частях двойки генезис трехчастности обусловлен ее скрещиванием с чертами вариантно-симметричного строения. Во II части симметричность выражена в своем классическом варианте – с сохранением всех разделов в зоне отражения, с допустимой долей их тембровой перекраски в репризе, с осевым разделом в виде бесконечного пятиголосного канона на материале одной из тем первого раздела (вступление  $ABV_1CB_1VA$  Coda). Более сложна конструктивная основа IV части, где реприза перепланирована и обогащена повтором осевого раздела:  $AB A/V AC A/V C_1 A/V A$ .

Симфония №4 (1977) принадлежит к числу тех современных произведений, в которых жанр получил значительное обновление – по общей структуре и комплексу средств музыкального выразительности. В ее музыкальном языке образуется интересный сплав различных истоков, которые фиксируются слушателями через присутствие в произведении жанровых типов хорала, фуги, мугамной импровизации. Оригинальная одночастная конструкция симфонии подчиняется закономерностям вариантно-симметричного строения с центром на семиголосной фуге:  $ABCDEDFC_1A$ .

Симфонию открывает звучание хорала низких струнных инструментов (A). Он неоднократно возвращается на протяжении произведения: наслаивается на додекафонный пласт в партии виолончелей и контрабасов (C); обрамляет фугу, совмещаясь с речитацией альтов (D); его реминисценция дана в переходном эпизоде (F); он образует эпилог симфонии (A). Педальный звук «е» соединяет хорал со скрипичной частью, которая представляет собой мугамную импровизацию (B).

Мелосная основа каждого голоса в додекафонном разделе (С) базируется на последовании и комбинировании 12 серийных тем. Репризное возвращение этого эпизода формирует более тематически насыщенный и пространственно-объемный 24-голосный интонационный комплекс сонорного плана (С<sub>1</sub>), где вступают во взаимодействие 12 тем-серий и их варианты. Сверхмногоголосную полифоническую ткань додекафонного эпизода сменяет речитатив альтов (Д). Тема альтового соло создает «фондовый контрапункт» к семиголосной фуге, которая является кульминацией симфонии (Е). Новый эпизод симфонии обобщает музыкальный материал произведения и подготавливает зеркальную репризу (F). В стремительном потоке образов проходят тема хорала и речитатив альтов, терцовая попевка фуги совмещается с мелизматическим оборотом из мугамного фрагмента. Додекафонный пласт готовит последнее проведение хорала, выполняющего функцию смыслового итога симфонии.

Одно из направлений поиска внесонатной организации материала представляет симфония №6 (1985) А.Меликова – **5.3.3 «Симфония №6 «Контрасты»: вариации и тема»**. Идея контраста в симфонии реализует себя в сопоставлении музыкальных образов и тематизма, использовании различных типов композиторского письма, в смене оркестровых тембров, ритма, темпа, динамики, фактурных пластов. Фрагментам квазимелодического тематизма, опирающегося на принципы мугамного мышления, противостоят полифонические разделы, построенные на каноническом проведении и перестановке серийных тем.

Симфония №6 раскрывает интертекстуальные связи в музыке композитора: в ее эпилоге у трубы звучит автоцитата – тема Мехмене-Бану из балета «Легенда о любви», построенная на интонациях мугама «Хумаюн». Включенный в композиторскую стилевую среду комплекс мугама, обладая своей семантической нагрузкой, вступает во взаимодействие с современной лексикой письма и приобретает значение знака-символа в творчестве А.Меликова. Этот мугам стал основой

многих сочинений композитора: фортепианной прелюдии, симфонической поэмы «Сказка», балета «Легенда о любви».

Одночастная композиция симфонии наделена чертами сквозной структуры с симметричным обрамлением и вариантным развитием тематизма: ABCDEFG(+A) H(E<sub>1</sub>+C) AB Coda. Во вступительном разделе (A) экспонируются основные лейтмотивы произведения: хоральный комплекс духовой группы, соло-глиссандо английского рожка, туттийный аккорд-кластер. Общую «сюжетную» линию развития образуют многочисленные темы-варианты, ориентированные на архаический мотив английского рожка. Из него рождаются фанфарная мелодия труб во вступлении, экспрессивный унисон струнной группы (C), четырехголосное соло труб в додекафонном разделе (E). Интонационную близость проявляют флейтовая тема в Adagio (F) и мугамная импровизация кларнета (G). Идея роста основного лейтмотива пронизывает всю симфонию, определяет конфигурацию целого, приводя к реминисценции темы Мехмене-Бану и последующему свертыванию формы в исходное зерно. В определенном смысле здесь возникают аналогии с принципом «вариантного интегрирования» (Е.Скурко) и формой «вариации и тема», которая получила распространение в современной музыке второй половины XX – начала XXI века.

Симфонии А.Меликова, созданные в 60 – 80-х годах, характеризуются преемственными связями и тяготением к разработке определенного типа структуры. Композитор опирается в них на устойчивый комплекс принципов интонационного развития и структурирования музыкальной формы, которые могут действовать в рамках одной части и цикла в целом. В симфониях А.Меликова устанавливается взаимодействие сразу нескольких формообразующих принципов – вариантности, симметрии, контраста, обрамления, монотематизма. В конечном счете этот процесс привел композитора-новатора к созданию своего типа одночастной симфонической формы, органично связанной с новейшими тенденциями современного музыкального искусства.



**В** **Заключении** содержатся основные выводы исследования, говорится, что содержание проблемы вариантности многопланово и непосредственно соприкасается с вопросами структурирования художественной формы, стилевой и жанровой палитрой азербайджанского искусства и в целом связано с закономерностями национального мышления. Особенности мировоззрения оказывают значительное воздействие на специфику восприятия и воплощения художественного пространства в мусульманской культуре, где приверженность традиции и канону, орнаментальность сочетаются с внутрискруктурной вариантностью.

Являясь частью мусульманской культуры, музыкальное искусство опирается на процессуальное видение картины мира, осуществляя отражение явлений действительности в специфически музыкальных образах и оперируя средствами музыкального языка. Жанры фольклора и традиционной музыки образуют единое поле культурной коммуникации, объединенное устной формой бытования, моодийно-модальной природой и связанной с этим установкой на художественную изобретательность – принципиально имманентную импровизационность. Изучение жанровой специфики вариантности способствовало выделению типовых моделей музыкального интонирования, в числе которых вариантный повтор ладоинтонационных ячеек по типу рифменного сходства в песенно-танцевальных жанрах; «короткопевчатость» (Э.Эльдарова), основанная на разнометричном распевании узкообъемных попевок в ашыгских напевах; прорастание моноинтонаций в мугаме.

Под непосредственным влиянием устно-профессиональных традиций в азербайджанском композиторском творчестве сложились определенные закономерности в подаче музыкального материала, его развитии и преобразовании. В музыке У.Гаджибейли, Ф.Амирова, К.Караева, А.Меликова и других азербайджанских композиторов вариантность предстает *«как метод художественного моделирования авторского*

*мировидения»*<sup>34</sup>. Авторская концепция вариантного метода определяет свою систему координат в решении национально-почвенных традиций.

У.Гаджибейли осуществил стилевое обновление европейских композиционных норм в соответствии с вариантной спецификой национального музыкального мышления. Первый классик азербайджанской музыки добивается такого развертывания музыкальной интонации, при котором формообразование ощущается как живой и гибкий процесс, органично вытекающий из художественного замысла и внутренних свойств тематического материала. Отсюда – всегда новый «поворот» в использовании традиционных схем, появление принципиально новых композиционных решений. К числу его новаторских достижений относится создание оригинальной куплетно-вариантной формы, а также национального типа трехчастной и сонатной форм с тенденцией сквозного вариантно-попевочного развертывания тематизма.

Опираясь на традиции У.Гаджибейли, Ф.Амиров в своей музыке продолжает развивать принципы вариантно-попевочной драматургии. Склонность к четким песенным формам и мугамной интонационности придает особое своеобразие вариантному методу композитора. Совмещение приемов мугамной и песенной «лексики» приводит к жанровым смещениям, использованию периодической повторности фраз, секвентно-вариантного развития и сквозного прорастания интонации с тенденцией восходящего кульминирования, подчиненного ладовой логике. В музыке Ф.Амирова красочные сопоставления различных эмоциональных сфер и опоэтизированных картин окружающей жизни, комбинаторика разнохарактерных мелодических построений ведут к

---

<sup>34</sup> Александрова (Верба), О.А. Вариантность как музыкальная универсалия и как система логических функций в композиторской практике XX века // Современные аспекты диалога литературы, музыки и изобразительного искусства в пространстве западноевропейской и отечественной музыкальной культуры. Сборник материалов научно-практической конференции. Краснодар: КГИК, – 2020, – с. 87.

организации контрастно-составного вариантного единства образно-тематических линий.

Формирование в творчестве К.Караева системы современного азербайджанского стиля неотделимо от качественно иной ступени вариантного сознания, от создания смешанного типа вариантной техники, позволяющей вступать в диалог с художественным сознанием «чужих» культур. Тематический облик звучащей ткани его произведений формируют национальные традиции мелосного формообразования и приемы додекафонии, классические средства мотивной разработки и методы вариантного развития, выработанные С.Прокофьевым, Д.Шостаковичем и И.Стравинским. Говоря о разворачивании лирического кантиленного мелоса композитора, необходимо выделить принцип вариантно-секвентного прорастания, имеющего твердую привязанность к музыке устной традиции. Система вариантно-остинатного формообразования в сочетании с ритмо-мотивной комбинаторикой составляет главное отличительное свойство караевских народно-жанровых образов. Но при всем разнообразии приемов тематической работы у композитора довольно четко обнаруживается норма высшего порядка – приемы вариантности растворяются в сквозном симфоническом дыхании мелоса, в его гибком разработочном движении. Если для Ф.Амирова важна установка на созерцание и контрастное чередование меняющихся картин, то К.Караев предпочитает процессуальный переход от одного эмоционального состояния к другому, с активной устремленностью к драматизации образа.

А.Меликова привлекает старинное полифоническое письмо и мугамная сонорика, микрохроматика, приемы интонационной работы с серией и архаическими пластами фольклора. Большое значение в его творчестве приобретает авангардная логика звуковысотной организации, где микромотивность становится одним из ведущих принципов тематической организации. Уникален примененный им метод интегрирования тематической организации, своеобразны и такие приемы современного формопостроения как «континуально-контрастная

эволюционность» и зеркальная симметрия, содержащие в основе трансформации определенного интонационного блока. Все это ведет композитора к созданию индивидуальных сквозных симфонических форм, имеющих вариантную природу. Комплекс вариантных средств в его музыкальной форме вписывается в моноинтонационное процессуальное развитие, обогащаясь контрастом различных интонационных фаз и компенсируясь пластикой симметрично выстроенной структуры.

Исследование вариантности подводит к проблеме изучения природы творческого процесса в азербайджанской музыкальной культуре, выявлению механизма взаимодействия исконных традиций и сложившихся в мировой практике универсальных законов, а отсюда определению новаторских исканий и достижений ее выдающихся представителей. При всем разнообразии конкретных формулировок эти цели неизменно сопряжены с нахождением закономерного начала во множестве явлений культуры. К числу таких закономерностей относится феномен вариантности, выполняющий функцию фундаментального принципа национального художественного мышления во всех проявлениях азербайджанского искусства.

### **Основные положения и выводы диссертации отражены в нижеследующих публикациях автора:**

1. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанской музыке (к постановке проблемы) // – Bakı: İncəsənət və mədəniyyət problemləri, – 2009. №1-2(27-28), – с. 86-91.

2. Пазычева, И.В. Музыкальная наука о вариантности // – Bakı: ADMİU. Mədəniyyət dünyası, – 2009. XVII, – с.149-153.

3. Пазычева, И.В. Вариантность и родственные ей явления // – Bakı: ADMİU. Mədəniyyət dünyası, – 2009. XVIII, – с. 164-167.

4. Пазычева, И.В. Вариантность и вариационность // – Bakı: İncəsənət və mədəniyyət problemləri, – 2009. №3(29), – с. 49-54.

5. Пазычева, И.В. О вариантности в музыке У.Гаджибейли // – Анкара: Kültür Evreni, – 2009. №3, – с.186-194.

6. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанских народных песнях (к вопросу о монотематических связях в песенной форме) // – Bakı: ADMİU. Elmi əsərlər, – 2010. №9-10, – с.109-113.

7. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанских народных песнях // – Bakı: ADMİU. Mədəniyyət dünyası, – 2010. XIX, – с.157-161.

8. Пазычева, И.В. Вариантность как основа национального мышления в азербайджанской музыке (к проблеме традиций и новаторства в композиторском творчестве) // Искусство в прошлом и настоящем: материалы Международной научной конференции. – Красноярск: КГАМиТ, – 2010, – с.120-123.

9. Пазычева, И.В. Модель вариантности в азербайджанской музыке (мышление – структура – жанровые типологии) // – Bakı: Konservatoriya, – 2010. №4(10), – с.42-47.

10. Пазычева, И.В. Орнаментальность как выражение вариантной природы средневекового искусства Азербайджана // – Bakı: ADMİU. Elmi əsərlər, – 2011. №11, – с.219-224.

11. Пазычева, И.В. О вариантности в системе средневекового искусства Азербайджана // – Bakı: ADMİU. Mədəniyyət dünyası, – 2011. XXI, – с.212-216.

12. Пазычева, И.В. «Генетический код» мугама // – Bakı: Mədəni-maarif, – 2011. №5, – с.59-62.

13. Пазычева, И.В. Поиск истины (о некоторых аспектах изучения азербайджанского мугама) // – Москва: Музыкаведение, 2011. №6, – с. 18-22.

14. Пазычева, И.В. Особенности вариантности как принципа развития и формообразования в азербайджанских теснифах // – Bakı: Mədəni-maarif, – 2011. №7, – с.62-64.

15. Пазычева, И.В. О вариантности в музыке азербайджанских ашыгов // – Алматы: Поиск – Изденіс. Серия гуманитарных наук, – 2011. №3, – с.202-206.

16. Пазычева, И.В. О принципах вариантной драматургии в опере «Кероглы» Узеира Гаджибейли // Материалы республиканской научно-практической конференции, посвященной 125-летию У.Гаджибейли. – Баку: Mütərcim, –

2011, – с.173-180.

17. Пазычева, И.В. Принцип вариантности в азербайджанской танцевальной музыке // – Bakı: Təsviri və Dekorativ-tətbiqi sənət məsələləri, – 2011. №2(8), – с.129-136.

18. Пазычева, И.В. Основные направления исследования вариантности в азербайджанском музыкальном искусстве на современном этапе // Материалы международной научной конференции «Роль традиционного искусства в диалоге культур». – Баку: АГУКИ, – 2012, – с.47-49.

19. Пазычева, И.В. Вариантная генетика симфонического мугама (на примере «Шур» и «Кюрд-Овшары» Ф.Амирова) // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2012. №1/50, – с.118-122.

20. Пазычева, И.В. Вариантность в пространстве зербимугама // – Bakı: Müasir mədəniyyətşünaslıq, – 2012. №2 (10), – с.34-39.

21. Пазычева, И.В. Особенности вариантного процесса в опере «Севиль» Ф.Амирова // – Bakı: Konservatoriya, – 2012. №1(15), – с.51-57.

22. Пазычева, И.В. Четвертая симфония Арифа Меликова в контексте интеграции музыкальных культур Востока и Запада // Сборник материалов V Международной научно-практической конференции «Проблемы современной музыки». – Пермь: ПГГПУ, – 2012, – с.106-114.

23. Пазычева, И.В. Мугам Раст: от общего к разному в трактовке жанрового канона // – Москва: Научный вестник Московской консерватории, – 2013. №4, – с.122-131.

24. Пазычева, И.В. Орнаментальность – импровизация – вариантность // Материалы III международной научно-практической конференции «Традиции и современное состояние культуры и искусств». – Минск: «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы» НАН Беларуси, – часть III. – 2013, – с.173-177.

25. Пазычева, И.В. Основные тенденции вариантного развития в балетах Кара Караева // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2013. 2/55, – с.66-73.

26. Пазычева, И.В. Поэзия и музыка мусульманского

Востока в условиях канонизации // – Bakı: Təsviri və Dekorativ-tətbiqi sənət məsələləri, – 2013. №1(11), – с.33-39.

27. Пазычева, И.В. К проблеме определения понятия «канон» и о критериях каноничности в азербайджанской традиционной музыке // Материалы IV международной научной конференции «Актуальные проблемы азербайджановедения», посвященной 90-летию юбилею общенационального лидера Гейдара Алиева. – Баку: Mütərcim, – 2013, – с.475-477.

28. Пазычева, И.В. О принципах тематического развития в симфонической поэме «Лейли и Меджнун» Кара Караева // – Bakı: Konservatoriya, – 2013, №1(19). – с.65-70.

29. Пазычева, И.В. Диалектика канона и вариантности (к понятию канона в средневековой мусульманской культуре) // – Bakı: Müasir mədəniyyətşünaslıq, – 2013. №2 (14), – с.100-104.

30. Пазычева, И.В. Вариантность в контексте современной музыки // Актуальные проблемы теории музыки, современной композиции и исполнительства. Материалы международной научно-практической конференции. – Новосибирск: НГК им. М.Глинки, – 2014, – с. 61-69.

31. Paziçeva, İ.V. Üzeyir Hacıbəylinin romanslarında variantlılıq prinsipinə dair // Üzeyir Hacıbəyli (məqalə, oçerk, esse, arxiv materialları) / red., tərt. A.Tağızadə – Bakı: Şərq - Qərb, – 2014, – с.268-276.

32. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанской традиционной музыке // Материалы международной научно-практической конференции «Музыкальное искусство и образование в современном социокультурном пространстве». – Белгород: БГИИК, – часть 1. – 2014, – с.304-309.

33. Пазычева, И.В. О вариантном развитии в Третьей симфонии К.Караева: [электронный ресурс] / Мусиги дуньясы. – 2014, № 2(59). – с.7103-7113. URL: [http://www.musigidunya.az/article/59/59\\_3.html](http://www.musigidunya.az/article/59/59_3.html)

34. Пазычева, И.В. Азербайджанское искусство в контексте традиционного мусульманского мировоззрения // – Bakı: Müasir mədəniyyətşünaslıq, – 2014, №2(16). – с.28-34.

35. Пазычева, И.В. Вариантность в азербайджанской

музыке / И.В.Пазычева. – Баку: Элм и тахсил, – 2015. – 376 с.

36. Пазычева, И.В. Трактовка понятий «вариант», «вариантность» в этномузыковедении: [электронный ресурс] / Материалы IV международной интернет-конференции «Музыкальная наука в едином культурном пространстве». – Москва, 2016. – с.1-16. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=46663271>

37. Пазычева, И.В. Из истории изучения вариантной формы в музыкальной науке // – Bakı: Mədəniyyət.az, – 2016. №11(309), – с.102-105.

38. Пазычева, И.В. Проблема вариантности в теоретическом музыкознании: [электронный ресурс] / Harmony. – 2016, № 15. URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/reader.asp?txtid=680&s=1>

39. Пазычева, И.В. Вариантно-симметричные структуры в симфониях А.Меликова // – Ростов-на-Дону: Южно-Российский музыкальный альманах, – 2017. №2 (27), – с.29-35.

40. Пазычева, И.В. Вариантность как принцип национального мышления в азербайджанской музыкальной культуре // – Bakı: Mədəniyyət.az, – 2017. №3 (313), – с.82-84.

41. Пазычева, И.В. Особенности внутрикмпозиционного варьирования в традиционных напевах азербайджанских ашыгов // Azərbaycan etnomusiqişünaslığı üzrə oçerklər / tərt. İ.Köçərli, red. R.Məmmədova – Bakı: Elm və təhsil, – 2017, – с.117-133.

42. Пазычева, И.В. Шестая симфония «Контрасты» А. Меликова: вариации и тема // – Новосибирск: Вестник музыкальной науки, – 2018. №3 (21), – с.56-62.

43. Пазычева, И.В. К проблеме универсалий в азербайджанском искусстве // «Диалоги о культуре и искусстве»: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Пермь: ПГИК, – часть 1. – 2019, – с.386-392.

44. Пазычева, И.В. Третья симфония Кара Караева: о национальном своеобразии и принципах развития тематизма // “Qara Qarayev 100. Sənətin yolları” Məqələlər toplusu / red., tərt. K.Nəsirova – Bakı: AFPoliqaAF, – 2019, – s.125-136.



45. Пазычева, И.В. Проблема единства азербайджанской музыкальной культуры в контексте современного гуманитарного знания // – Вак: Musiqi dünyası, – 2019. №3(80), – с.89-95.
46. Пазычева, И.В. Проблема вариантности в азербайджанском этномузыковедении // «Диалоги о культуре и искусстве»: материалы X Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Пермь: ПГИК, – часть 3. – 2020, – с.59-65.
47. Пазычева, И.В. Симфоническая поэма «Метаморфозы» Арифа Меликова: к вопросам тематического единства и формообразования // – Москва: Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность, – 2021. № 1(2), – с.38-47.
48. Пазычева, И.В. Жанровая специфика вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах // – Уфа: Проблемы музыкальной науки, – 2021. №1 (42), – с.193-202.
49. Пазычева, И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибейли в контексте принципов национального музыкального мышления // – Пермь: Культурный код, – 2022. №4, – с.51-66.
50. Пазычева, И.В. Азербайджанский зерби-мугам в контексте сравнительного анализа // – Ростов-на-Дону: Южно-Российский музыкальный альманах, – 2023. №4 (53), – с.22-29.

Защита диссертации состоится 30 января 2024 года в 12:00 на заседании Диссертационного совета ВЕД 2.36 действующего на базе при Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли

Адрес: AZ1014, г. Баку, ул. Шамси Бадалбейли 98.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Электронная версия автореферата размещена на официальном сайте Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли.

Автореферат разослан по соответствующим адресам 25 2023 года. декабря

Подписано в печать: 15.12.2023

Формат бумаги: 60x84 1/16

Объём: 92 622 знака

Тираж: 70