

На правах рукописи

АХМЕДОВА ГУДСИЯ ЮСИФ кызы

ЭМОЦИОНАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННАЯ  
КОНЦЕПЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
(НА ПРИМЕРЕ АНАЛИЗА ПРОИЗВЕДЕНИЙ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ)

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения



00360465 (0)

Работа выполнена на кафедре истории искусств  
государственной консерватории им. П. И. Чайковского

**Научный руководитель:**

доктор искусствоведения, профессор  
Иван Арсеньевич КОТЛЯРЕВСКИЙ.

**Официальные оппоненты:**

доктор искусствоведения Софья Иосифовна ГРИЦА,  
кандидат искусствоведения Ирина Михайловна ПОЛУСМЯК.

**Ведущая организация** — Институт архитектуры и искусства Академии наук Азербайджана.

Защита состоится «*27*» *январе* 1993 г. в *15* часов  
на заседании специализированного ученого совета Д 092.14.01 по защите  
диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Киевской  
государственной консерватории им. П. И. Чайковского (г. Киев,  
ул. К. Маркса 1/3, 2-й этаж, ауд. 36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Киевской консерватории им. П. И. Чайковского.

Автореферат разослан «*15*» *декабре* 1992 г.

**Ученый секретарь**  
специализированного ученого  
совета

С. В. ТЫШКО.



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Тема исследования. Предлагаемая диссертация посвящена малоизученным вопросам психологии художественного творчества, связи творческого процесса с закономерностями психологического порядка, рассмотрению роли некоторых психологических факторов, в частности, фактора эмоциональной памяти в свете художественной концепции, в идейном содержании, в форме, стилистике и стиле так называемых памятных музыкальных произведений.

Актуальность исследуемой проблемы обусловлена непосредственным ее сопряжением с рядом важнейших вопросов психологии и искусствознания. Исследование процесса композиторского творчества в наши дни приобретает весьма актуальное значение для современного музыковедения и композиторской практики в целом. Ведь в проблемах социальной обусловленности, психологии и технологии /в широком смысле слова/ музыкального творчества своеобразно фиксируются многие наиболее острые и спорные тенденции развития всей современной музыкальной культуры. Между тем, именно эти проблемы наименее изучены музыкальной наукой.

Особое значение приобретает выяснение условий, в которых происходит процесс композиторского творчества, характеристика его важнейших предпосылок.

При самом поверхностном взгляде на историю и состояние изучения данного вопроса бросается в глаза, во-первых, многовековое настойчивое стремление человечества постичь природу творчества, во-вторых, исключительно бурный, поистине глобальный взрыв интереса к данной проблеме, начавшийся с середины XX века.

Психология творчества вышла из стадии абстрактных и спекулятивных рассуждений и стала на прочную базу эмпирических и экспериментальных исследований, попытавшись сорвать тем самым покров таинственности, которым эта область человеческого духа была покрыта на протяжении столетий. Основная ценность этих исследований заключается не только в том фактическом материале, который уже накоплен, но, в первую очередь, в тех заманчивых перспективах, которые они создают для новых творческих поисков, открытий, свершений.

В наш век раскрытия многих тайн природы, различных загадок мироздания возрастает интерес и к такой сложной проблеме, как сфера художественного творчества. В творческой деятельнос-

ти большого художника, совершающего подлинное открытие, проявляются самые высокие возможности личности. Детально рассмотреть, осмыслить, понять проявления такой деятельности, увидеть особенности ее протекания необходимо для понимания сущности человека, творца.

Научное рассмотрение психологии художественного творчества связано с изучением многих проблем. Тут и вопрос о стадиях творческого процесса художника, о роли отдельных компонентов его психической жизни в этом процессе - мышления и фантазии, и психологических условиях, которые содействуют его возникновению, о соотношении осознаваемых и неосознаваемых элементов в работе художника и т.д.

В свете связей музыкального творчества и психологии перед музыкальной наукой стоит еще много интересных и неразработанных проблем. Настоящее исследование посвящено одной из них.

Цель диссертации заключается, прежде всего в том, чтобы понять логику структурной взаимосвязи между музыкальным произведением, личностью композитора и отражаемой им действительностью посредством эмоциональной памяти с точки зрения национального. В работе дается попытка заострить внимание на объективном анализе самого художественного произведения, созданного при наличии фактора эмоциональной памяти, и исходя из этого анализа воссоздать "модель" творческого процесса. Поставленная цель потребовала решения ряда задач, что определило структуру работы. Не претендуя на полноту постановки всех вопросов и единственно правильное их раскрытие, на целостный анализ рассматриваемых произведений, изучается проблема психологии творческого процесса, взаимосвязи эмоциональной памяти, личности композитора и художественной концепции музыкальных произведений.

Содержанием работы является анализ взаимосвязи таких категорий, как психологический импульс, мотивация, эмоциональная память, система выразительных средств каждого из памятных произведений и роль этих категорий для определения художественной концепции данных сочинений.

Задачей ее является попытка проследить, как реализуется фактор эмоциональной памяти в этих произведениях в связи с выше названными психологическими категориями, изучение каждого из рассматриваемых произведений искусства в качестве целостного динамического процесса, т.е. в нем должны исследоваться все его звенья, а именно: возникновение авторского замысла и всех фаз

работы автора над своим произведением, затем результат авторского труда в виде заверщенного произведения и, наконец, восприятие данного произведения.

Методологическую основу работы составляют труды философов, эстетиков, психологов, посвященных проблемам искусства. В диссертации автор опирается на фундаментальные исследования ученых XX века, содержащих элементы взаимосвязи искусствознания с психологией: А.Бергсон, Л.С.Выготский, С.Х.Раппопорт, Б.И.Додонов, А.Вейн, Э.Л.Фрид, В.Леви, Д.Узнадзе, а также на труды музыкантов-психологов М.Г.Арановского, И.Пясковского, Б.М.Теплова, М.Блиновой, А.Фаршштейна, Е.М.Орловой, В.Медушевского, Е.Назайкинского, А.И.Мухи и многих других. В связи с широким охватом проблем психологии в диссертации используются сведения, почерпнутые из исследований зарубежных авторов: Э.Адамс, Г.Боуэр, Е.Андерсон, М.Арнольд, А.Копленд, А.Бентлей, Г.Алшорт, Р.Мюллер, Э.Ньюман, К.Стронгман и др. Исследование ведется на материале всех этапов процесса творчества, путем анализа подготовительных материалов, рукописей, авторского самоанализа, хода работы, фиксированного в письмах, записях, мемуарах современников.

Научная новизна диссертации обусловлена прежде всего избранным ракурсом, открывающим новые пути исследования категорий психологии в музыке и в попытке дать наиболее полную характеристику определения "музыкально-художественная-концепция". Впервые в музыковедческой науке обосновывается музыкальная концепция и эмоциональная память, как ее побудительный характер.

В отличие от большинства музыковедческих исследований, акцентирующих главным образом проблематику восприятия музыки, в работе первостепенное внимание уделяется менее изученной категории психологии - памяти, впервые подвергающейся всестороннему анализу: от действительности как источника жизненного содержания музыки до художественной концепции музыкального произведения, ее становления в творческом процессе композитора.

Важным и новым положением работы является мысль о необходимости дифференцированного подхода к явлениям памяти.

Впервые в азербайджанском музыковедении используются категории психологии в исследовании процесса композиторского творчества. Все наблюдения и выводы диссертации подтверждаются анализом произведений азербайджанских композиторов разных жанров и стилей, объединенных общей тематикой. Впервые в национальном музыковедении рассматривается проблема мемориальных произведе-

ний, как наметившаяся и широко представленная тематика азербайджанской профессиональной музыки.

Практическая ценность диссертации определяется широким диапазоном действия исследуемых в ней закономерностей, возможностью использования ее положений и выводов непосредственно в музыкально-ведческой деятельности. Предлагаемая концепция анализа творческого процесса с точки зрения психологии позволяет дифференцированно применять различные ее категории в соответствии с конкретными целями и задачами музыкальной науки. Ряд положений работы может быть внедрен в учебные курсы анализа музыкальных произведений, а также послужить толчком к обобщению ряда аналогичных исследований и введению предмета музыкальной психологии в Азербайджанской государственной консерватории им.У.Гаджибекова и ряде республиканских музыкальных училищ.

Апробация работы. Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теории зарубежной музыки Киевской Государственной консерватории им.П.И.Чайковского.

Основные положения работы изложены в опубликованных статьях, список которых прилагается в конце автореферата, и выступлении на У Всесоюзной научной конференции "Проблемы развития музыкальных культур стран Ближнего и Среднего Востока" /1990 г./.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы /408 позиций: 384 отечественных, 24 зарубежных/, приложения I, включающего список памятных произведений азербайджанских композиторов, и приложения II, включающего нотные примеры, анализируемые в тексте.

#### СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновываются актуальность исследования, его цели и круг выдвигаемых задач, научная новизна, определяется методологическая база исследования, дан краткий обзор зарубежной и отечественной литературы по каждой из проблем диссертации, а также степень освещенности данной темы в литературе.

Последние десятилетия характеризует пристальное внимание психологической науки к процессам художественного творчества.

При обращении к научному анализу творчества художника приходится принимать во внимание известные трудности в истолковании характера протекания психических процессов, с которыми мы встречаемся. Они связаны со специфическими чертами работы ху-

дожника, которые вызваны ее сложностью и тем, что творческий процесс имеет для художника ярко выраженное личностное значение.

Когда мы анализируем творческий процесс художника, используя их отдельные высказывания, письма, записи, дневники, а также наблюдения за их работой близких людей, то перед нами предстает очень сложный и комплексный в психологическом отношении процесс. Процессе художественного творчества нередко односторонне трактуется лишь как создание художественного образа. На самом деле в акт творчества всегда одновременно творится и сам художественный субъект. Психология искусства не изучает личность художника в целом, она сосредотачивает свое внимание на исследовании психологической организации личности. Личность художника преобразуется в самом акте творчества. Назовем ее "творческой личностью". Она не существует независимо от акта творчества.

Памятные произведения являются своеобразным отражением /сквозь призму восприятия их авторов/ личности не только того, кому посвящены, но и самих создателей, поскольку каждое сколь-нибудь значительное произведение создано под влиянием индивидуальных стимулов /психология определяет их понятием мотивация/, индивидуального выбора жанра, средств выразительности, формы. Художественная концепция такого сочинения несет на себе печать темперамента, мироощущения, вкуса, умения и многих других категорий психологии. Создание каждого подобного произведения было следствием тех отличий, какое характеризует индивидуальная эмоциональная память композитора.

В том, как различно проявляет себя эмоциональная память, можно убедиться на примере памятных произведений азербайджанских композиторов 40-90 гг., насчитывающихся более ста. В каждом из них именно эмоциональное отношение к ушедшему из жизни определило художественный результат работы над звуковым материалом.

Эмоции, которыми насыщается произведение искусства, не тождественны стихийным эмоциям, проявляемым в реальной жизни. Искусство использует особые, художественные эмоции, т.е. результат особого эмоционального мышления. Они по-разному преломляются в конкретных произведениях и каждым композитором по-разному. Показать это на примере некоторых произведений азербайджанской музыки - задача данной работы.

Во введении дается классификация видов мышления, которые различаются в психологии, и рассматривается процесс музыкального мышления.

Первая глава "Эмоциональная память как психологическая категория" посвящена категориям психологии, их классификации и раскрытию их роли в творческом процессе. В главе особое место уделяется фактору эмоциональной памяти, как экстрамузикальному стимулу, побуждающему к созданию мемориальных произведений, а также дан краткий анализ некоторых музыкальных произведений.

В музыкальном наследии прошлого среди произведений нашего времени немало сочинений, посвященных памяти той или иной личности, того или другого события общественной жизни. Немало подобных произведений и в азербайджанской музыке. Эти произведения — одно из характерных проявлений эмоционального отношения композитора к событиям прошлого и настоящего, к явлениям жизни, привлечшим его внимание, к людям, с которыми так или иначе была связана его собственная судьба.

Как и другие музыкальные образы, образы, рожденные памятью, — яркое свидетельство определенного психического процесса. Для музыковедения проникновение вглубь этих процессов, или хотя бы в часть из них; обнаружение их следов в уже завершенном сочинении представляет огромный интерес. Чтобы наметить пути обнаружения этих следов или по крайней мере пути к пониманию закономерностей их формирования, на помощь музыковедению приходит такая наука как психология.

Процесс творчества и его результат — конкретное музыкальное произведение /его идея, эмоциональное содержание, форма, стилистика/ — с точки зрения психологии неотделим от сложного понятия личности, которая, создавая мир музыкальных образов, в свою очередь, зависит от большого ряда существенных психологических факторов.

Не все стороны процесса музыкального творчества находятся в сфере внимания психологов и музыковедов. Среди них такая существенная, как вопрос мотивации. Мотивация есть тот источник, который побуждает к творчеству, вызывает к художественной жизни ту или иную идею, то или иное произведение. Мотивация как движущая сила человеческого поведения пронизывает все основные структурные образования личности: ее направленность, характер, эмоции, способности, деятельность и психические процессы. "Мотивационная" сфера представляет сложное образование. Что тут имеет значение, на что следует обратить внимание? Первое: какие мотивы являются для художника, создателя произведения наиболее важными, самыми сильнейшими, доминирующими над

остальными. И второе, что важно, имея в виду мотивы, побуждающие к творчеству: какого рода изменения происходят с течением времени в самих мотивах? В каком направлении идут эти изменения? Что приобретает с годами большую значимость, что утрачивает ее?

Всех мотивов творческой деятельности не перечислить, их может быть несколько и самых различных индивидуальных красок. Если же говорить о тех, что обычно на переднем плане у больших художников, то один из них весьма существенный — необходимость художнику высказаться, отдать себя другим или провозгласить идею. Этот мотив один из наиболее сильно действующих в любом виде творчества, особенно в искусстве.

Представляет большой интерес изучение влияния эмоций на художественно-психологическую установку в процессе творчества. Выделяя весь предшествующий опыт личности, установки определяют в известной мере замысел произведения, действуют как важный фактор сбора материала, формирования идеальной модели произведения.

Среди разнообразных форм памяти самостоятельное внимание привлекает эмоциональная память, которая обладает своими отличительными чертами, главными из которых является быстрота формирования, особая прочность и произвольность воспроизведения. Эти свойства эмоциональной памяти определяют ее большую роль в нашем поведении, поступках, настроениях и взаимоотношениях. Этот вид памяти играет особую роль в художественном творчестве, будучи тесно связанным с такими психологическими категориями как личность художника и воспоминание.

Произведение искусства всегда проникнуто конкретной личностью того, кто его создал и когда. Это и отличает художественный шедевр от научной закономерности, это и делает его единственным в своем роде. Художника формирует сложный комплекс явлений: историческая обстановка, уровень развития общественной мысли, течения, господствующие в искусстве и многое другое. Личность формируется под влиянием названных выше факторов. Во всем проявляются особенности человеческой "натуры", ее предрасположенности к восприятию одних или других воздействий действительности к различным способам ее отражения. Отсюда — неповторимость шедевров искусства, созданных художниками.

Следует разграничить серию "музыкальных подношений", имеющих в азербайджанской музыке и вызванных к жизни фактором эмоциональной памяти. Среди них: I/ сочинения, посвященные па-

мрти героев и жертв войны, героев труда и т.д. и т.п.; 2/ сочинения, посвященные памяти выдающихся людей предшествующих эпох и столетия; 3/ сочинения, посвященные памяти близких, дорогих людей, например, учителю, другу и т.п.

Последний пункт учитывает аспект личного знакомства, общения с человеком, памяти которого посвящено то или другое сочинение. В этом случае именно эмоциональное отишение к человеку, памяти которого посвящено произведение, определило художественную концепцию, художественный результат работы над материалом. Эти произведения отличаются глубиной личного чувства, а именно чувства любви. Их объединяет общее стремление к своеобразной "духовной идентификации" автора с тем, чьей памяти посвящено произведение.

В главе, не претендуя на целостный анализ, дано краткое описание нескольких сочинений, входящих в условно обозначенные пункты: опера "Фирюза" И.Гаджибекова, 2 симфония "Памяти Д.Шостаковича" А.Меликова, "Оратория-59" памяти Г.Джавида Дж.Джангирова, оптимистическая трагедия А.Рзаева "Насими". Соната "Памяти Альбана Берга" Ф.Ализаде, Органная симфония памяти И.Баха А.Мирзоева, Двойной концерт для скрипки и альта с симфоническим оркестром памяти матери и Поэма "Памяти отца" А.Рзаева, Соната для скрипки и фортепиано "Памяти матери" А.Мирзоева, а также множества других произведений, посвященных памяти Бетховена, Моцарта, Шостаковича, Стравинского, деятелям азербайджанской культуры, героям Великой Отечественной войны. Для более подробного анализа отобраны три произведения, отражающие картину эволюции азербайджанской музыки за тридцать лет - конец 40-х годов - общенациональные поиски азербайджанской музыкой синтеза профессиональной музыки устной традиции /мугам/ с общеевропейскими композиционными закономерностями /Элегия "Памяти У.Гаджибекова" Ф.Алирова/, 60-е годы - тенденция азербайджанской музыки к классицистским приемам выразительности /Соната для скрипки и фортепиано, памяти В.М.Козлова, К.Караева/, 80-е годы - распространение в азербайджанской музыке новейших приемов композиторской техники /Симфония "Тристеца II", памяти отца, друга, учителя Ф.Караева/. Комплексный анализ вышеназванных произведений приведен в III главе.

Вторая глава "Художественная концепция и музыкальное произведение" рассматривает роль художественной концепции как идеального образования внутри отражательной и собственно творческой духовно-практической деятельности композитора. Глава посвящена этапам

творческого процесса - возникновению музыкального замысла, идеи в сознании композитора, движению творческой мысли композитора от художественного замысла как от абстрактного целого к конкретно-музыкальной системе образов. В этом процессе художник выступает как активный творец, который использует весь внутренний и внешний мир индивидуального опыта и подчиняет его своим художественным целям.

В работе дана попытка впервые обосновать определение художественной концепции, а если быть точнее - "музыкально-художественная концепция", которых практически нет.

В анализе художественной концепции действительности открываются соотношения общего и особенного в творческом сознании художника, традиции и новаторства, т.е. личный вклад художника в эстетический опыт эпохи. Само по себе выражение "художественная концепция" нередко встречается в статьях и монографиях - применительно к изображению отдельных событий и явлений прошлого и настоящего. Художественная концепция действительности проявляется, конечно же, в произведениях, посвященных определенным событиям, изображающих определенных деятелей. С другой стороны, творческая концепция действительности взаимодействует с группой понятий, выражающих индивидуально-субъективную сторону действительности художника: творческая индивидуальность, самобытное видение и мир художника, искусство видеть мир, художественный мир и т.п.

Художественная концепция действительности предполагает:

- 1/ обращенность художника к миру, к жизни;
- 2/ определенный познавательный уровень отношения художника к жизненному материалу - не только мироощущение или мировосприятие, а именно самостоятельная, оригинальная концепция;
- 3/ активное отношение к действительности.

В изучении и определении художественной концепции решение задачи целостного идейно-эстетического анализа произведения как сложного, четырехступенчатого процесса рассмотрения всех компонентов произведения, его внешних и внутренних связей. Художественная концепция есть средоточие и результат творческих исканий художника, объективная данность, выраженная в материале произведения. Художественная концепция произведения очень редко прямо формулируется. С мерой осознанности художественной концепции связано и ее отличие от философской концепции человека и действительности. В работе обосновывается принципиальное отличие художественной и философской концепций.

Первое осмысляет человека вообще - *in abstracto*, второе занято прежде всего изучением данного, единичного человека - *in concreto*. Отождествление идейно-художественной концепции человека в искусстве и концепции человека в философии ведет к обеднению искусства, ибо последняя лишена в некоторой степени творческой индивидуальности и эстетического содержания, хотя между ними и существует неразрывная взаимосвязь.

Художественное отображение активно по своей природе: оно в самом деле не только отражает мир, но и творит его. Решающим фактором при рассмотрении и оценке многообразных концепций остается мера личностного, самобытного осмысления мира и человека. Одной из аксиом диалектики художественной концепции была и остается аксиома творческой личности как ступки общественных отношений.

Применительно к музыке, ядром проблемы является выяснение внутреннего психологического механизма творчества /как создается/, наряду с этим следует учитывать особенности субъекта творчества /кто создает/, цели, мотивы, интересы, потребности, задачи /зачем, почему создает/ в свете конкретных социально-исторических обстоятельств /когда создает/ с точки зрения условий и предпосылок разного рода. Нельзя пренебрегать и спецификой творческих результатов /что создается/.

Для начала творческого акта необходим творческий импульс, толчок от внешнего объекта к художественному субъекту /т.е. от жизни как комплекса миров к автору/. В работе рассматриваются различные творческие импульсы, преобразуемые в личностные психологические побуждения, активное участие эмоциональной сферы в творческом процессе, изучается влияние эмоций на художественно-психологическую установку в процессе творчества, отмечается главная роль процессов памяти как источника работы творческого воображения и мышления, а также раскрывается процесс музыкального мышления при создании художественной концепции. Три вида музыкального мышления - предметное, образное, абстрактно-логическое упоминалось во введении. В главе же более подробно раскрываются все три вида мышления и их роль в творческом процессе. Композитор, оперируя в уме одним или несколькими видами мышления одновременно, создает художественную концепцию музыкального произведения.

Таким образом, в работе, обобщая все вышеизложенное, дано определение музыкально-художественной концепции как идеального образования, в основе которого лежит целевая установка мыслителя

ного процесса, охватывающего предметный, образный и абстрактно-логический аспекты.

Здесь хотелось бы отметить, что данное определение идеально и применимо помимо музыки и для определения художественной концепции других произведений искусства и литературы.

Третья глава состоит из пяти разделов: Причина отбора рассматриваемых произведений. Личность авторов. Побудительные мотивы создания рассматриваемых произведений. Образно-эмоциональное, интонационно-жанровое содержание, стилистика и драматургия рассматриваемых произведений.

В этой главе обосновано определение музыкально-художественной концепции, сформулированное в предыдущей главе. Основным материалом послужили высказывания самих авторов, их эпистолярное и литературное наследие, рукописи и клавиры произведений, дающие возможность зафиксировать хотя бы с внешней стороны ход мысли композитора. Путем подробного анализа образно-эмоционального, интонационно-жанрового содержания, стилистики и драматургии рассматриваемых произведений прослежено, как благодаря трем видам мышления композитор создает музыкально-художественную концепцию произведения. Индивидуальное композиторское творчество ставит одной из своих целей неповторимость идеи-концепции. На основе анализа непосредственных эмоциональных впечатлений возникает явление своеобразной "эмоциональной программы" музыкального произведения. В главе дана попытка описать механизм превращения психического явления — эмоционального переживания и памяти, отличающихся в творческом процессе особой устойчивостью, в образное обобщение, специфически музыкальное переживание.

В первом разделе указываются причины отбора именно этих трех сочинений /Элегия "Памяти У.Гаджибекова" Ф.Амирова, Соната для скрипки и фортепиано, памяти В.М.Козлова К.Караева, Симфония "Тристесса II", памяти отца, друга, учителя Ф.Караева/ из примерно более ста "музыкальных приношений", созданных в Азербайджане. Во-первых, в этих произведениях очень ярко сконцентрированы все те психологические факторы, на основе которых они рассматриваются. Во-вторых, в этих произведениях есть общие черты: I. а/ все три произведения написаны сразу же после смерти того человека, памяти которого они посвящены. И во всех трех случаях это был учитель автора, друг, а Кара Караев был кроме того отцом Фараджа.

/ в каждом из названных произведений присутствует музыкальный

"знак" посвящения: Ф.Амиров вкрапляет в собственную музыкальную ткань отрывки из произведений У.Гаджибекова, Соната К.Караева содержит музыкальную анограмму, составленную по буквам имени Козлова, Ф.Караев включает в свою музыку три прелюдии для фортепиано К.Караева, превращая цитаты в символ памяти;

в/ каждое сочинение несет в себе "лирический сюжет", "концепцию человека", унаследованную от классики и развитую в советской музыке;

г/ общее в методе сложения формы, в той роли, какую в каждом из них играет вариантно-вариационное начало, опирающееся однако на различные принципы материалообразования;

д/ каждое сочинение связано с камерной образностью: Соната К.Караева написана для двух инструментов, Посвящение Ф.Амирова рассчитано на камерный состав оркестра, в "Тристессе" Ф.Караева важную роль играют солирующее фортепиано и камерный оркестр, диалогизирующий с большим.

II. Выбор указанных сочинений также связан с глубокими их различиями стилевого порядка. Это располагало к тому, чтобы главная задача работы - значение фактора эмоциональной памяти - была рассмотрена в различных стилевых аспектах. А это, в свою очередь, имеет следующие два преимущества: 1/ позволяет увидеть сквозь музыкальные образы три различные личности в связи с одной и той же темой - музыкальным воспоминанием; 2/ выбранный "ряд" отражает картину эволюции азербайджанской музыки за три десятилетия.

Второй раздел посвящен личности авторов Элегии, Сонаты, "Тристесса". Материалом послужили высказывания самих авторов и мемуары их современников. Дан также творческий портрет каждого из композиторов.

Третий раздел главы рассматривает побудительные мотивы создания этих произведений. Основным материалом послужило эпистолярное наследие и высказывания авторов о своей работе.

Четвертый и пятый разделы главы включают подробный образно-эмоциональный, интонационно-жанровый, стилистический и драматургический анализ произведений. Различные способы подчеркнуть программный замысел произведения и его посвящение используют авторы рассматриваемых произведений, вводя в них выразительные музыкальные знаки-символы.

У Ф.Амирова в "Элегии памяти У.Гаджибекова" это точно вкрапленный в собственную музыку лейтмотив Нигяр из оперы "Кероглу", а также фрагмент из арии Аскера /музыкальная комедия "Аршин мал

алая"/. Темы эти появляются почти в самом конце произведения, в небольшой связке, ведущей от кульминации к коде, выразительным нежным звучанием гобоя, сначала соло, потом в дуэте со вторым гобоем. Отдавая этими цитатами дань благоговения перед творчеством Уз.Гаджибекова, Ф.Амиров вместе с тем стремился подчеркнуть свою эмоциональную и творческую связь с ним и как бы превращает гаджибековский материал в свой собственный. Благодаря интонационным связям между тематизмом Гаджибекова и Амирова "вставки" включаются в музыкальное развитие без каких-либо "швов", создавая эффект аллюзии. Все музыкальное построение пьесы Амирова представляет собой цепь вариантов основной темы/ ее основу составляет размеренно и спокойно изложенный типичный оборот в разделе Замиш хара азербайджанского лада Шур/, то можно сказать, что пожелание композитора создать "венок в честь великого Учителя", в который цветом вылетена его мелодия, выполнено с большим мастерством.

Методом конкретизации лица, которому посвящена Соната для скрипки и фортепиано, К.Караев избирает зашифрование имени Козлова "Владимир" в теме-анограмме пассакальи IV части, которая является центром тяжести всей образно-музыкальной концепции Сонаты. Тему пассакальи составил следующий ряд звуков - *B-a-d-e-d*, которые можно прочесть, чередуя латинские и русские названия тонов, как В - ля - *-d/i/* - ми - *-p/e/*.

Тема "Владимир" - суровая, строгая. Крупная длительность каждого звука придает ей особую весомость, приближаясь к остинатным образованиям полифонии строгого стиля. Караевское остинато несет в себе черты индивидуализированности, имеет четкую внутреннюю логику интонационного развития. В ней ощутим оттенок национальной ладовости /Шур - майе "а", оборот половинной каденции/.

Интонационный строй "Тристессы II" Ф.Караева во многом определяется тремя "шифрами". Первый шифр симфонии - три прелюдии для фортепиано К.Караева: *gis'moll*, *A'dur* и *cis'moll*. Именно они указывают на то, что главным "лирическим героем" симфонии является их автор, и воспринимаются слушателем как психологический портрет Кара Караева, увиденный глазами его сына и ученика, преломленный через призму их отношений.

Выбор Ф.Караевым прелюдий в большой степени определяет концепцию симфонии - прелюдии К.Караева также имеют свои посвящения.

Второй и третий "знаковые" комплексы-шифры симфонии не выносятся автором, в отличие от первого, "на поверхность" интонационного строя произведения. Но именно они являются главным звуковым "строительным" материалом в той части музыки, которая основана на собственном звуковом материале Ф.Караева, выявляя другой "лирический персонаж" симфонии - ее автора. Показательно, что интонационная основа этого материала, стилистически совершенно иного, чем музыка прелюдий, производна от него, и в этой, очень тонкой интонационной связи, проявляется семантика посвящения.

Эту интонационную связь прежде всего осуществляет лежащий в основе I2-тоновый ряд, в котором порядок последования звуков заимствован из *cis'moll*-ной прелюдии К.Караева - *cis, e, gis, h, dis, a, fis, ais, g, c, d, f*. I2-тоновый звукоряд используется в одной из половин в партитуре большого оркестра, другие 6 звуков дают основу звучащей ткани камерного оркестра, из этого же звукоряда выводится, так сказать, "лейтгармония" симфонии: два малых трезвучия - *cis* и *h*, звучащих вместе.

Прослеживается разное отношение к музыкальным знакам-шифрам с точки зрения профессионального подхода.

Ф.Амиров в драматургически заметный момент - перед кодой выметает цитату из музыки У.Гаджибекова в собственную музыку, не стремясь к каким-либо особым композиционным задачам. Естественное звучание гаджибековского материала, которое силой таланта Амирова превращается из "чужого" в "свой", определяется органической интонационной близостью, что, в свою очередь, связано с ладовой основой той или другой музыки.

Используя анограмму "Владимир", К.Караев ставит в Сонате сложную композиционную задачу в IV части, создав великолепный образец полифонических вариаций на тему, которая не является типично пассакальной, то есть нисходящей темой басса-остинато в трехдольном размере.

Ф.Караев применяет новейшие методы композиции, свободно сочетая принципы серийности, алеаторики, конкретной музыки, серийной техники. Разрабатывая сложную интонационную знаковую систему "Тристесса", автор ставил перед собой много разнообразных композиционных задач. Главная из них - драматургически разработать взаимодействие прелюдий К.Караева и производного от *gis'moll*-ной и *cis'moll*-ной прелюдий материала, но являющегося уже собственным.

"Тристесса" - один из типичнейших образцов нового подхода

нового подхода к жанру симфонии. Этот новый подход сказался прежде всего на характере интонационного материала, который основан на принципе полистилистики. Стилиевое различие двух тематических пластов "Тристесса" сочетается со стремлением к интонационному сближению собственного материала с материалом прелюдий, сделать последний как бы "своим", "собственным". Продуманность концепции подтверждается и разделением функций камерного и большого оркестров. Каждый из них имеет свою четкую линию развития, как бы персонализируется: малый оркестр тематически продолжает и развивает музыку прелюдий, исполняемую дирижером большого оркестра. Камерный оркестр по замыслу раскрывает позитивное начало основной идеи, являясь как бы "сквозной линией" драматургии.

Большой оркестр, на долю которого приходится исполнение музыки психологически усложненной, доходящей порой до драматических всплесков - это своего рода антитеза "сквозной" линии, так сказать, "контрсквозная" драматургическая линия. Таким образом, в самом распределении звукового материала между большим и камерным оркестрами "своей" и "чужой" музыки четко проведена главная мысль произведения - сопоставление прекрасного, но хрупкого идеала с реальной драмой жизни.

Необходимо подчеркнуть, что во всех трех случаях имеется общее стремление к своеобразной "духовной идентификации" композитора с тем, чьей памяти посвящено произведение. И средством к этому во всех трех случаях - метод цитирования, важное семиотическое средство раскрытия авторского замысла. В данном случае метод цитирования понимается широко - как использование "чужого текста" /элегия Ф.Амирова и симфония Ф.Караева/ и "чужого стиля" /соната К.Караева/. Но способ введения цитатного материала в собственную музыкальную ткань и его семантика в контексте с собственным в этих трех сочинениях различны.

Пользуясь классификацией М.Арановского, можно определить метод цитирования Амировым как прием /цитата как элемент целого/, К.Караевым - как стилиевую концепцию /цитата охватывает как формальную, так и содержательную сторону сонаты/, Ф.Караевым - как полистилистику /цитата как композиционная система/. В результате обозначаются различия идейного замысла.

"Воспоминание памяти У.Гаджибекова" Ф.Амирова - небольшая, объемом в 92 такта, романтическая элегия. Поэтический жанр элегии совершенно точно определяет эмоциональное содержание "Воспоминания". Свободно и, на первый взгляд, не сдерживаемый

никакими схематическими рамками, льется неспешный музыкальный поток, дважды достигая драматической силы и возвращаясь к концу сочинения к спокойному тону, немного просветленному. Эмоциональная открытость — важная черта "Воспоминания", музыка которого раскрывает одно цельное, но имеющее много оттенков чувство. Можно охарактеризовать эту пьесу и как лирический монолог автора.

Соната для скрипки и фортепиано Кара Караева — музыкальная эпитафия. Автором избран строгий академический жанр дуэтной сонаты. Два инструментальных тембра и развернутый цикл из 4-х частей, очень отличающихся друг от друга образным содержанием, несмотря на то, что все четыре предполагают небыстрый темп, создают условия для многогранности выявления чувства, для смены образов и настроений. Соната Караева подобна диалогу композитора с самим собой и со слушателями.

В четырех частях Сонаты постепенно накапливается и углубляется чувство скорби. В отличие от элегии Амирова, господствует не стихия чувства. Эту музыку можно определить как лирико-интеллектуальную. В Сонате во всем ощутим органичный сплав эмоциональности и интеллекта, присущий К.Караеву как человеку и художнику.

"Тристесса II" Ф.Караева — одночастная симфония, с чертами концерто-гроссо, которые определились в том, что произведение написано для двух оркестров — большого и камерного, кроме того, в партитуру включено солирующее фортепиано. Идейно-драматургический замысел, который определяет необычную форму симфонии, связан с большой ролью диалогических взаимоотношений этих составных инструментальных компонентов.

Идея диалога композитора с самим собой, которая имеет место в Сонате К.Караева, в Симфонии Ф.Караева укрупнена, еще более выражена и сконцентрирована в пределах одночастной сквозной формы, имеющей несколько разделов. Средством раскрытия диалогического замысла в симфонии тоже является противопоставление тембров, а также стилей и даже техники композиции.

Ф.Караев озаглавил свою симфонию "Тристесса", что в переводе означает "глубоко печальный, горестный", и раскрыл в названии содержание своего посвящения.

В музыке очень сильно ощущение безвозвратности потери. Среди других средств достижения этого, в том числе чисто музыкальных, связанных с интонационно-драматургическим содержанием, и черты театрализации, введенные в симфонию: два оркестра и со-

лирующее фортепиано уподоблены персонажам трагического действия. Оба оркестра олицетворяют чувства автора, а фортепиано ассоциируется с образом ушедшего.

Введением музыки У.Гаджибекова в Элегию Ф.Амиров утверждает мысль о светлом, вдохновляющем и окрыляющем чувстве, которое несет с собой память о великом и прекрасном человеке и художнике. Эмоциональная память Амирова сохранила и воплотила в музыке светлый образ У.Гаджибекова и мысль о бессмертии его искусства.

Чувство светлой и благодарной памяти несут в себе заключительные такты Сонаты К.Караева, где лейтинтонация "d - e - d" приобретает впервые мажорную окраску. Эмоциональная память К.Караева способствовала воплощению в музыке не только чувства скорби по В.М.Козлову, но и философского раздумья о смысле жизни художника, о его предназначении, о благородном служении искусству.

"Недоигранная", лишенная живого начала в механической записи прелюдия *cis moll* в "Тристессе" Ф.Караева, завершающая симфонию, заключает в себе в первую очередь чувство боли: эмоциональной памятью этого композитора рождено произведение, в котором трагическое восприятие утраты преобладает над светлыми, оптимистическими образами.

Таким образом, в общей концепции и средствах ее осуществления в каждом из трех рассмотренных сочинений, первейшими факторами являются факторы психологического порядка - характер эмоциональной памяти, личность композитора и его отношение к действительности /прошедшему и настоящему/ и связанные с ними побудительные причины, так называемая мотивация.

Заключение диссертации обобщает наблюдения, позволяющие сформулировать основные выводы.

В настоящей работе была сделана попытка преодолеть основную трудность, возникающую при определении категорий психологии, связанную с чрезвычайно широким диапазоном их действия, посредством системного охвата и анализа музыкальных произведений во всей сложности.

Думается, избранный ракурс открывает новые возможности и пути исследования категорий психологии.

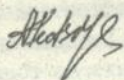
АНБ им. В. Стефанова  
АН УРСР

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1/ "Тристесса-II" Фараджа Караева // Материалы конференции "Проблемы развития музыкальной культуры стран Ближнего и Среднего Востока". Тез. докл. - Баку, 1991. - 0,4 п.л.

2/ Эмоциональная память и музыка /на азерб. языке/. /Гобустан, 1990, №1. - 0,3 п.л.

3/ 0 категориях психологии в музыке // Доклады АН Азерб. Республики, 1991, №2. - 0,4 п.л. /в печати/.



1991







Бесплатно

Ab 26.744  
**Ab 26.744**