

## СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА «МЕТАМОРФОЗЫ» АРИФА МЕЛИКОВА: К ВОПРОСАМ ТЕМАТИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию вопросов тематического единства и формообразования в симфонической поэме «Метаморфозы» А. Меликова. Научная новизна статьи определяется малоизученностью данного произведения в азербайджанской музыкальной науке. Как показал анализ, комплекс всех тем поэмы объединяется лейтформулой «метаморфозы», проявляющейся на микроуровне через общую интервальную среду. В поэме складывается цепная связь между темами-вариантами одного интонационного комплекса, что позволяет определить ее структуру как сквозную вариантную моноформу.

**Ключевые слова.** Ариф Меликов, симфоническая поэма «Метаморфозы», музыкальное искусство XX века, лейтформула, вариантность, формообразование, сквозная вариантная моноформа.

В многогранной палитре современного музыкального искусства творчество талантливого представителя школы Кара Караева — Арифа Меликова — занимает особое место. Его музыка отмечена тонкими находками и открытиями в области музыкального языка и формы, находится в русле основных тенденций и новаций современной эпохи. При всем многообразии творческих интересов композитору особенно близка сфера симфонической музыки, в которой проявилось своеобразие его стиля. Именно в этой сфере он высказывается свободно и оригинально, открывая новые пути развития симфонических жанров. Ариф Меликов встал на путь обновления симфонии, став одним из первых азербайджанских композиторов, кто «своеобразно и естественно вышел за пределы классической сонатности, традиционной четырехчастной структуры цикла симфонии», систематически способствуя утверждению разнообразия в строении цикла [1, 161].

В 1963 году Меликов создает симфоническую поэму «Метаморфозы», в которой проявились многие стилистические особенности музыкального искусства второй половины XX века<sup>1</sup>. Интеллектуализация образного содержания в поэме позволила приблизиться к более глубокому познанию человека, его взаимоотношений с обществом, обусловила более тонкое проникновение в мир человеческой психики. Композитор отказывается от традиционной мажоро-минорной системы и сонатных закономерностей и обращается к принципам атональной звуковысотной организации, микровариантного обновления тематизма, «континуально-контрастной эволюционности» (В. Задерацкий).

Симфоническая поэма «Метаморфозы» сыграла в творческой биографии композитора важную роль, обозначив поворот к новым формам звуковой организации. Она стала своего

---

<sup>1</sup> «Метаморфозы» — третья симфоническая поэма Меликова. Ей предшествовало создание двух симфонических поэм — «Сказки» (1957) и «Памяти Физули» (1959), написанной к 400-летию азербайджанского поэта, а также Первой симфонии (1958), которая стала дипломной работой композитора по окончании композиторского отделения Азербайджанской Государственной Консерватории им. Уз. Гаджибекова.

рода «декларацией» стилистической переориентации автора, раскрывая «новое отношение к звуку, интонации, тематизму, к <...> структурированию формы, к тембровой драматургии, к категории пространства и времени, к соотношению национального и европейского, классического и авангардного» [5, 10]. В свете сказанного исследование данного произведения приобретает важное значение для осмысления эволюции стиля азербайджанского композитора, путей формирования особенностей его творческого метода. В статье предпринимается попытка исследовать явление тематического единства в звуковом пространстве произведения, охарактеризовать основные приемы интонационного развития музыкального материала и приблизиться к определению его оригинальной и самобытной формы.

Название поэмы определяет драматургическую идею сочинения, раскрывает «логику развития подразумеваемого сюжета» [9, 5]. Как считает Н. Ахундова, «в названии поэмы содержится и декларация творческой программы автора, и сопричастность насущным проблемам дня, и путеводная нить в анализе произведения» [5, 11]. В философии и культуре смысловая специфика «метаморфозы» (от греч. μεταμορφωσις — превращение) заключается «в выражении неизменного через меняющееся, в передаче единого в своей основе явления через многообразие его превращающихся форм» [10]. Идея непрерывного обновления в поэме обусловила свободные модификации тематизма, его качественные интонационные и структурные превращения, смену образного плана, тембрового и фактурного решения.

Метаморфозы тематического материала в поэме воплотили внутреннюю противоречивость современного мироощущения с присущим ему единством полярных психологических состояний. При этом диапазон образно-эмоционального развития достаточно широк и охватывает контрастные сферы хрупкой мечтательности, лирической экспрессии, драматического напряжения и патетики. В симфонической поэме Меликова выстроена тембровая драматургия, осуществляющая процессуальный переход от нежной лирики высоких деревянных духовых и струнных к жесткому и непреклонному звучанию медных духовых инструментов в кульминации произведения. Рафинированное воздушное звучание флейты сменяет «теплая» кантилена скрипки, медленный «мелодически изломанный вальс» (Н. Алекперова) альтового саксофона и скрипок ведет к апофеозу меди, а в завершении поэмы, словно «из глубины веков», доносится возвышенный хорал струнных. Подобный ход развития событий раскрывает устремленность «к истинным ценностям бытия, остроте переживания высокого, вечного, утверждения пафоса духовности, нравственности человека» [14, 122].

Многое в «Метаморфозах» Меликова восходит к романтической традиции, что подтверждается поэмностью музыкальной драматургии, приоритетом мелодического начала и лирической образности, детализацией оркестровой ткани, романтической идеальностью главных «лейтобразов», вокруг которых происходит развитие симфонического «действия». Сквозная интонационная связь образов поэмы, включение лейтформул в ее тематическую ткань, выделение в качестве ведущего драматургического приема метода свободной вариантности — все это вызывает ассоциации с романтическим монотематизмом, а именно с творческим методом Ф. Листа. Опора на некоторые стилистические признаки романтизма, стремление по-новому осмыслить национальные традиции и найти точки их соприкосновения с современным мироощущением позволяют Меликову сформировать тот фундамент, на котором возникла его симфоническая поэма.

И. Аппалонина пишет, что специфика композиционно-драматургических процессов в жанре симфонической поэмы сопряжена с взаимодействием двух тенденций. Одна из них

связана с относительной самостоятельностью и обособленностью разделов поэмы и ролью контраста при сопоставлении образов-антитез, другая тенденция проявляет себя в глубинных связях тематизма, в стремлении к сквозному динамическому развитию, важнейшими принципами которого является «монотематизм и лейттематизм, часто взаимодействующие в рамках одного сочинения» [3, 21]. Жанровый канон симфонической поэмы, по мнению исследователя, опирается на свободную вариационную форму, монотема которой сводится к двум основным типам — интонационно-тематическому комплексу и микротеме, содержащей ключевую интонацию произведения. В произведении азербайджанского композитора главенствует микромонотематизм, сущность которого заключается в том, что музыкальное развитие запечатлевает «самые разнообразные образы и оттенки чувств и эмоций, оказывается пронизанным мельчайшей микроинтонацией, проявляющей себя не очевидно, но, будучи глубоко “запрятанной” в музыкальной ткани, как бы изнутри, подспудно и незаметно скрепляющей собой многообразие музыкального целого» [16, 21–22].

Исходным зерном формирования тематизма в поэме «Метаморфозы» являются мотивы, мелодические построения, а также определенные интервально-гармонические комплексы, которые гибко видоизменяются и способствуют появлению нового, внутренне объединяя симфоническую форму. Рассматривая сочинение Меликова, Алекперова выделяет две интервально-гармонические лейтформулы, которые организуют отдельные пласты его музыкальной ткани [2, 80–81]. Одна из них появляется в первых тактах поэмы и представляет собой параллельное движение хроматическими терциями в партии фаготов (Пример 1). Вторая лейтформула поэмы состоит из квартовых интервалов, охватывающих все двенадцать звуков хроматической гаммы. Она впервые появляется у арфы и струнного квартета в 5-7 тактах цифры 3 (Пример 2).

В ходе дальнейшего развития и хроматические терции, и квартовая басовая структура встречаются в различных сочетаниях и вариантах, тематизируя отдельные слои музыкальной ткани. Между тем, комплекс всех тем симфонической поэмы объединяется не только хроматическими терциями и басовыми квартами, но и ярко экспрессивной мелодической фигурой «*d – es – b – fis – g – c*». Назовем эту лейтформулу — «фигурой превращения» или лейтформулой «метаморфозы», в ее волнообразном рельефе очерчивается тоническое трезвучие *g-moll* с двумя прилегающими тонами и характерный квартовый ход к заключительному тону «*c*»<sup>2</sup>. В сущности, не являясь темой в традиционном смысле слова, лейтформула «метаморфозы» выявляет свои потенциальные ресурсы в процессе развертывания музыкального материала и является средством его интонационного обобщения, образной конкретизации. Она возникает в результате отбора характерных, многократно повторяющихся интонационных комбинаций во всех разделах поэмы, и воплощает эффект «игры», эффект «метаморфозы», раскрывая замысел автора. Она свободно вплетается в начало, середину, конец музыкального фрагмента, подчиняясь «психологическому механизму “углубления следов”» и подспудно западая в память слушателя [13, 50].

Процесс тематического развития в поэме имеет характер непрерывного преобразования трех лейтформульных рядов, что рождает ощущение насыщенной

---

<sup>2</sup> Звуки, образующие лейтформулу «превращения», складываются в квартовый ряд — три кварты вниз (*es–b–fis*) и одна вверх (*g–c*). Поэма завершается «затухающим» аккордом струнной группы, представляющим собой тоническое трезвучие *C-dur* с расщепленной терцией и квартовым призвуком. Получается, что лейтформула «превращения» — это некая звуковая матрица произведения, которая сохраняется на протяжении всей композиции, предвосхищая этапы ее развития, в том числе заключительный устой поэмы.

внутренней жизни музыкальной ткани, взаимодействия всех мелодических комплексов. Различные по эмоциональному содержанию мелодии-образы в «Метаморфозах» восходят к единому интонационному стержню — «фигуре превращения». В первой теме, порученной флейте, ее выразительные интонации только начинают оформляться и лишь в пятом такте проявляются очертания основного ряда «*d – dis (es) – ais (b) – fis – g*» (Пример 3). Мелодия солирующей флейты вступает на фоне первой лейтформулы — хроматических терций в партии фагота. В свободе ее метрического дыхания, в разнообразных комбинациях ритмических групп, импровизационных мелизматических пассажах угадываются связи с принципами восточного музицирования.

Флейтовая тема проходит три раза на протяжении всей композиции, возвращаясь в вариантном облике, обрастая новыми голосами и сокращаясь в своем масштабе. Второе проведение сохраняет тембровую окраску темы, которая удваивается терциями в партии двух флейт и звучит на зыбком фоне арф, педалей валторн и тремоло струнных инструментов (ц.1). В третьем проведении воздушная прозрачная фактура сменяется полифонической «графикой»: звенья канонической имитации образуют мелодические линии скрипок и альтов с гобоями, проводящими свой вариант первой темы (ц.5). Графически ясная имитационная ткань дополнена линией хроматических терций и кластерами в партии кларнетов и виолончелей.

Мир второй скрипичной темы — это мир высокой интеллектуализированной лирики (ц. 2). Лейтформула «превращения» появляется в 4 такте и становится истоком развертывания хрупкой одухотворенной мелодии (Пример 4). Как бы свободно парящая в пространстве, она смещается из одного регистра в другой, устремляясь вниз, а затем снова вверх, совершая броски на широкие интервалы. Ее новый вариант проходит в верхнем регистре флейты в сопровождении красочного «вибрирующего» фона струнных инструментов и контрапунктирующих переключек виолончелей и фаготов, окрашиваясь в акварельно-нежные импрессионистские тона (ц.10).

Третья тема продолжает линию развития второй темы, достигая страстного эмоционального звучания в кульминации. Ее ведут первые и вторые скрипки, к которым затем присоединяются альты (ц.4). Тему сопровождают хроматические терции в партии флейт и кларнетов, а также квартовые шаги контрабасов и контрафагота. Мягкие тона начала постепенно уступают место капризно-прихотливому метрическому пульсу, накаляя эмоциональную атмосферу и подготавливая первую волну кульминации. В третьей теме «фигура превращения» словно растворяется в потоке интонационного движения: сначала осваивается диапазон терции «*g–b*», затем продолжающее звено формулы. Организуя звуковое пространство темы, «фигура превращения» в полном варианте появляется в заключительном такте построения «*d – es – b – fis (ges) – g – c*» (Пример 5). Третья тема возвращается несколько раз на протяжении поэмы, взаимодействуя с другими «сценическими» персонажами, меняя свой метрический (5/4 сменяют 4/4 и 3/4), фактурный, тембровый облик. С нее начинается первый разработочный раздел (ц.6), ее усеченный вариант продолжает развитие второй темы и предвещает экспонирование четвертой темы (ц.11), она продолжает развитие четвертой темы, содействуя общему нагнетанию эмоционального напряжения (ц.14–15). В кульминационном разделе тема звучит у саксофона с валторнами, с последующим подключением гобоев и кларнетов (ц.14), затем в новом трехдольном варианте — у флейт, гобоев, скрипок и альтов (ц.15).

В четвертой теме лейтформула открывает выход нового персонажа — танцевальную мелодию альтового саксофона (Пример 6). Вальс саксофона звучит в характерном

трехдольном размере в сопровождении хроматических терций в прямом движении у скрипок и ракоходном — у альтов и виолончелей (ц.12). В дальнейшем тема саксофона интонируется первыми и вторыми скрипками, а к терцовому хроматическому пласту присоединяется квартетная последовательность в партии контрабасов и бас-кларнета (ц.13). Кардинальная трансформация этого образа происходит в кульминационном разделе симфонической поэмы (*Allegro vivo*). Весь этот большой фрагмент проходит на фоне остиной фигуры ударных инструментов, на которую постепенно наслаиваются стремительные пассажи струнных, хроматические терции и квартетные восходящие ряды в партии различных оркестровых групп. На гребне кульминации начальная интонация темы саксофона вклинивается в партию трубы (ц. 18). В дальнейшем ее очертания уже ясно проступают в грозном звучании трех тромбонов и тубы. Значительность этого преобразования подчеркнута не только новой тембровой окраской, многослойностью музыкальной ткани, но и проведением мелодии в увеличении на фоне противоположного терцового движения труб и валторн (ц. 19).

В пределах каждой темы композитор использует разнообразную мелодическую технику, чередуя направления движения, скачки с поступенным движением, тесные интервалы с широкими, создает интонационные контрасты благодаря полутоновым смещениям отдельных тонов. Каждая тема творит свою индивидуальную ритмическую организацию, которая отличается внутренней импровизационной свободой. Обращает на себя внимание тонкая ритмическая нюансировка звуков, обусловленная игрой мелкими длительностями, создающими иррегулярную акцентуацию. Истоком «бесконечного» интонационного движения для композитора послужила, по всей вероятности, мелодическая структура мугама, преломленная сквозь призму атональной системы. Тенденция к разнообразию вызвала потребность в единстве, которое достигается благодаря применению трех лейтформульных рядов и, в первую очередь, «фигуры превращения», которая вплетается в свободное мелодическое развертывание каждой темы и реализует идею роста целого через сквозное развитие исходного зерна. Более того, интонационное мышление композитора приводит к дифференциации тонов в составе этой микротемы, намечая контуры некой высотной организации, в которой тонику в классическом понимании заменяет звук «с».

Возникнув в русле романтического программного симфонизма, симфоническая поэма всегда располагала значительной долей свободы в трактовке содержания и формы. Модернизация этого жанра в условиях XX века связана с общей эволюцией музыкального мышления, глубоким обновлением тематизма и принципов формообразования, индивидуализацией всех параметров музыкальной выразительности. В. Валькова отмечает роль высотно-конструктивного или микротематического уровня в произведениях современных композиторов, который содействует интонационному единству и индивидуальности всей звуковой ткани [6, 59], а в новом формообразовании XX века обретает «особую смысловую нагруженность и предрасположенность к самостоятельному развитию» [5, 205]. В. Холопова пишет о «многоуровневости» средств формообразования и типичной «полиструктурности» музыкальной формы XX века, подразумевая под этим «одновременное существование логики разных форм, недостаточность сведения композиции только к какому-то одному типу» [15, 404]. «Многоуровневость» по Холоповой свидетельствует о том, что основы формообразования в творчестве современных композиторов действуют на трех уровнях — драматургии и архитектоники формы (макроуровень), классического мелодического тематизма (средний уровень), а также микроуровне, включая «уровень звука, фактуры, ритмики, мелодической линейности,

“параметра экспрессии”, пространственности, регистра, динамики» [15, 453]. Попытаемся взглянуть с этих позиций на форму поэмы «Метаморфозы» и определить ее закономерности.

Перед нами один из примеров континуально-контрастной драматургии, которая получила особое распространение в музыкальном искусстве XX века, адаптировавшись в самых различных жанрах, формах, техниках композиторского письма. Уже в первой половине XX века, как отмечает Задерацкий, музыка пришла к формообразованию, в котором сведены к минимуму точные повторы, а производные изменения в развертывании формы тяготеют к постоянству глубоких — контрастных превращений. В результате, «тяготение к контрастированию стало континуальным, то есть пронизывающим весь путь формостановления», а различные градации контрастирования сосуществуют с вариантной повторностью возвращаемого материала [8, 180].

Континуально-контрастный тип мышления в системе Задерацкого направлен на создание нециклической текучей композиции и отказ от репризности, которая допускается в виде аллюзии, «в ситуации отстранения ее наглядного и полного присутствия» [8, 216]. В «Метаморфозах» находят отражение некоторые важные признаки сквозной эволюционности, в том числе склонность к контрасту и, одновременно, интонационному взаимодействию тематических зон, темповые колебания, отсутствие точных повторов, отказ от репризности в классическом понимании, эволюция образно-смысловой природы интонаций, которая происходит в динамическом разделе *Allegro vivo* (ц.18-19).

Рассматривая особенности формообразования в поэме «Метаморфозы», можно обнаружить интересную закономерность. Ее формальную конструкцию невозможно свести к какому-либо определенному типу. Динамика развития музыкального материала обусловлена выращиванием новых тематических элементов, чередованием экспозиционных типов изложения с разработочными, введением вариантов разделов, в последовании которых трудно уловить определенную логику, и это в целом привносит элемент «неожиданности» в развертывание формы. Представим схему строения поэмы:

A	A <sub>1</sub> ц. 1	B ц. 2	C ц. 4	A <sub>2</sub> ц. 5	C <sub>1</sub> ц. 6	R ц. 9	B <sub>1</sub> ц. 10	C <sub>2</sub> ц. 11	D ц. 12	D <sub>1</sub> ц. 13
---	------------------------	-----------	-----------	------------------------	------------------------	-----------	-------------------------	-------------------------	------------	-------------------------

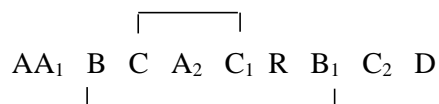
C <sub>3</sub> ц. 14	C <sub>4</sub> ц. 15	R ц. 16	D <sub>2</sub> ц. 19	R ц. 20	Coda ц. 21
-------------------------	-------------------------	------------	-------------------------	------------	---------------

Некоторые признаки в строении поэмы напоминают структуры, в которых находит отражение принцип вариантного развития тематизма. Речь идет о двух формах — «вариантно-симметричной»<sup>3</sup> и «вариантно-сквозной с монтажными врезками и репризными включениями»<sup>4</sup>. Для вариантно-симметричных форм характерны концентричность строения

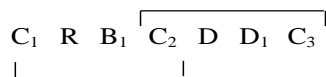
<sup>3</sup> Концепция вариантно-симметричной формы разработана С. Гончаренко. По словам ученого, структурный принцип вариантно-симметричной формы находит отражение в схеме концентрической формы, в которой часто нарушаются строгие пропорции, потому «вариантность, отраженная в самой схеме, характерная особенность этих форм» [7, 6].

<sup>4</sup> Второе определение предложено О. Синельниковой по отношению к первой части Четвертого концерта Р. Щедрина. Она пишет: «Как и в других произведениях 90-х годов, Щедрин сочетает в Четвертом фортепианном концерте такие явления в области формообразования, как монотематизм и вариантно-

и свобода тематического становления, где каждый последующий раздел становится новым этапом вариантного развития; разомкнутость разделов и слабая цезура между ними; неполное отражение вариантов и возникновение вариантных цепей, развивающих одну тему; расположение кульминации в разделе, находящемся близко к точке золотого сечения. В структуре «Метаморфоз» можно обнаружить черты зеркальной симметрии, которые проявляются в контурах концентрической схемы на начальном этапе развития, а также в симметричном обрамлении отдельных разделов. Первый этап развертывания формы организован по законам симметрии с осевым разделом  $A_2$ :



Пропорции концентрической схемы нарушаются включением разработочного эпизода (R) и вариантов основных тем. Так, вместо возвращения первой темы (A) следом за разделом  $B_1$  композитор вводит пятитактный фрагмент третьей темы ( $C_2$ ) и новый раздел (D). Разделы  $B_1$  и  $DD_1$  обрамляются вариантами темы C:



Заслуживает внимание тот факт, что тенденция зеркальной симметрии в последующем будет развита композитором во Второй, Третьей, Четвертой и Шестой симфониях<sup>5</sup>. Обращение в поэме «Метаморфозы» к некоторым принципам вариантно-симметричного строения обретает существенное значение в контексте эволюции симфонической формы в творчестве композитора, сыграв важную роль для формирования его творческого метода. Присущая композитору техника вариантного развития, унаследованная от исконных пластов музыки устной традиции, зачастую смыкается в его произведениях с закономерностями зеркальной симметрии, с использованием приемов тематического обрамления и репризных арок.

Вариантный метод в симфонической поэме «Метаморфозы» оказывается господствующим и на микроуровне. Звуковая ткань произведения носит монотематический характер и прорастает из одного интонационно-интервального комплекса, который не получает своего структурного оформления. Более того, его присутствие в темах поэмы носит не явный, а скорее скрытый характер, проявляясь на микроуровне через общую

---

вариационные принципы развития со стремлением к максимальному заострению контрастов, яркой и броской подаче музыкального материала монтажным способом» [12, 93].

<sup>5</sup> Во Второй симфонии Меликова особенности вариантно-симметричной формы проявляются в контексте трехчастного строения (I и III части), в условиях наложения на серийный тематизм в зеркально-ракоходной структуре (II часть), а также финале-репризе, возрождающем ведущие тематические «персонажи» симфонии и замыкающемся темой-эпиграфом деревянных духовых инструментов. Во II и IV частях Третьей симфонии двойкий генезис трехчастности обусловлен скрещиванием ее с чертами вариантно-симметричного строения. Оригинальная одночастная конструкция Четвертой симфонии подчиняется закономерностям вариантно-симметричного строения с осевым разделом — семиголосной фугой. Шестая симфония реализует одно из направлений поисков внесонатной организации материала, наделяясь чертами сквозной структуры с симметричным обрамлением и вариантным развитием тематизма. Более подробно принципы формообразования в названных симфониях азербайджанского композитора рассмотрены в статье [11].

интервальную среду. Лейтформульный комплекс «превращения» в поэме Меликова служит основой становления 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 темами-вариантами одного интонационного комплекса и это позволяет говорить о формообразующем значении вариантности, мыслить все произведение как оригинальную монотематическую композицию.

Структура симфонической поэмы «Метаморфозы» Меликова рождается на основе особого типа тематизма и процесса его развития, где сам материал и пути его преобразования опираются на приоритет сквозного развертывания и «микропроцессы» интонационного обновления. В результате возникает индивидуальная композиция, в которой реализация творческого замысла захватывает все уровни музыкальной формы, не оставляя повода для ее традиционной трактовки. Учитывая вышесказанное, форму поэмы представляется возможным определить как сквозную вариантную моноформу. Симфоническая поэма «Метаморфозы» стала этапным произведением в творчестве азербайджанского композитора, продемонстрировав новые особенности музыкального языка и формообразования, которые в дальнейшем нашли отражение в его последующих симфонических произведениях.

#### Литература:

1. Абасова, Э. А. Роль Арифа Меликова в развитии композиторской школы Азербайджана // Проблемы исследования азербайджанской национальной музыки. — Баку: Адилоглы, 2004. — Вып. 5. — С. 159–166.
2. Алекперова, Н. Ю. Ариф Меликов (страницы жизни и творчества). — Баку: Ишыг, 1988. — 176 с.
3. Апшалонова, И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. — Саратов, 2009. — 28 с.
4. Ахундова, Н. В. Симфоническое творчество Арифа Меликова (к проблеме обновления жанра). Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. — Баку, 1995. — 23 с.
5. Валькова, В. Б. «Микротематизм»: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная Академия, 2019, №3. — С.198–217.
6. Валькова, В. Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов (60–70-е гг.) // Проблемы музыкальной науки. — М.: Советский композитор, 1983. Вып. 5. — С. 45–88.
7. Гончаренко, С. С. Вариантно-симметричные формы в современной советской инструментальной музыке // Вопросы музыкального формообразования. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. — С. 5–23.
8. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. — М.: Музыка, 2008. — Вып. 2. — 528 с.
9. Кириллина, Л. В. Идея развития в музыке XX века. // URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/secret/?39>. [дата обращения 10.12.2020].
10. Новая философская энциклопедия: в 4 тт. — М.: Мысль, 2010. — Т. 4 — 634 с. // URL: <http://iph.ras.ru/elib/1867.html>. [дата обращения 10.12.2020].
11. Пазычева, И. В. Вариантно-симметричные структуры в симфониях Арифа Меликова // Южно-Российский музыкальный альманах, 2017, №2 (27). — С.29–35.



12. Синельникова, О. В. Четвертый фортепианный концерт Родиона Щедрина: опыт анализа // Вестник Кемеровского Государственного университета культуры и искусств, 2009, №8. – С. 90–97.

13. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. 230 с.

14. Тагизаде, А. З. Музыка, открытая миру // Тагизаде, А. Азербайджанская музыка XX века. Сб. статей. – Баку: Elm və təhsil, 2011. – С. 120–127.

15. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб: Лань, 2001. – 496с.

16. Ярош, О. В. Западноевропейский романтический принцип монотематизма в контексте теории метаморфоз И. В. Гете. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. – Новосибирск, 2010. – 26 с.

Inna Pazycheva

### **A. Melikov's symphonic poem "Metamorphoses": to the questions of thematic unity and formation**

**Abstract.** This article is devoted to the questions of thematic unity and formation in A. Melikov's symphonic poem "Metamorphoses". The research novelty of the article is determined by the little study of this work in Azerbaijani musicology. As the analysis has shown, the complex of all themes of the poem is united by leitformula of "metamorphosis", which manifests itself at the micro-level through a common interval environment. In the poem, a chain link is formed between the themes-variants of one intonation complex, which makes it possible to define its structure as a through variant monoform.

**Keywords:** Arif Melikov, symphonic poem "Metamorphoses", the 20th century musical art, leitformula, variance, formation, through variant monoform.

**Сведения об авторе:** Пазычева Инна Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли. e-mail: [kristina.baku@yandex.ru](mailto:kristina.baku@yandex.ru)

**Information about the author:** Pasiceva Inna – PhD., associate Professor of history of music at the Baku Uzeyir Hajibeyli Music Academy. e-mail: [kristina.baku@yandex.ru](mailto:kristina.baku@yandex.ru)

Пример 1. А. Меликов "Метаморфозы"

Такты 1-3.



Пример 2. А. Меликов "Метаморфозы"  
Такты 5-7 цифры 3.

Musical score for Example 2, measures 5-7. The score is in 3/4 time. The piano part starts with a *mf* dynamic. The right hand has a rest in measure 5, then enters in measure 6 with a melodic line. An *8va-1* marking is present above the staff in measure 7.

Пример 3. А. Меликов "Метаморфозы"  
Первая тема (такты 3-9)

Musical score for Example 3, measures 3-9. The score is in 4/4 time. The piano part starts with a *pp* dynamic. The right hand has a rest for 7 measures, then enters with a melodic line. A *7* measure rest is indicated below the staff.

Пример 4. А. Меликов "Метаморфозы". Вторая тема (цифра 2)

Musical score for Example 4, measures 3-9. The score is in 4/4 time. The piano part starts with a *pp* dynamic. The right hand has a rest for 7 measures, then enters with a melodic line. A *7* measure rest is indicated below the staff.

Пример 5. А. Меликов "Метаморфозы".  
Третья тема (цифра 4)

Musical score for Example 5, measures 3-9. The score is in 4/4 time. The piano part starts with a *pp* dynamic. The right hand has a rest for 7 measures, then enters with a melodic line. A *7* measure rest is indicated below the staff.

Пример 6. А. Меликов "Метаморфозы".  
Четвертая тема (цифра 12)

Musical score for Example 6, measures 3-9. The score is in 4/4 time. The piano part starts with a *pp* dynamic. The right hand has a rest for 7 measures, then enters with a melodic line. A *7* measure rest is indicated below the staff.